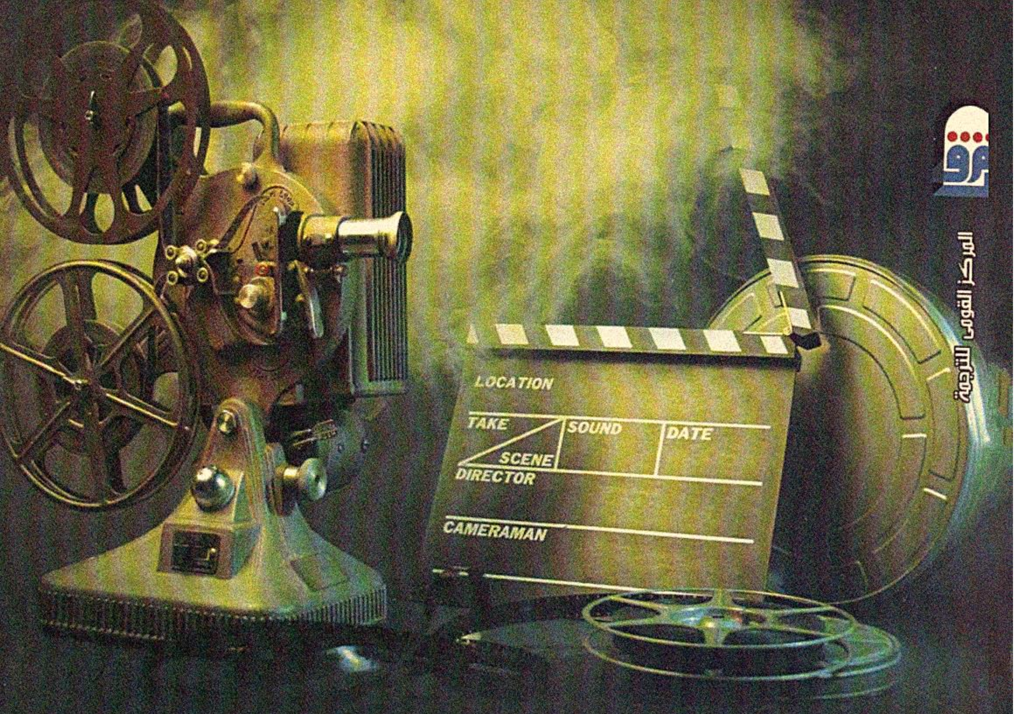


المركز القومى للترجمة

موسوعة السينما
(شيرمر)

الجزء الثانى

إشراف وتحرير: بارى كيث جرانت

ترجمة: أحمد يوسف

2427

موسوعة السينما

(شيرمر)

الجزء الثانى

المركز القومى للترجمة
تأسس فى أكتوبر ٢٠٠٦ تحت إشراف: جابر عصفور
مدير المركز: أنور مغيث

- العدد: 2427
- موسوعة السينما (شيرمر): الجزء الثانى
- بارى كيث جرانت
- أحمد يوسف
- اللغة: الإنجليزية
- الطبعة الأولى 2015

هذه ترجمة كتاب:
Schirmer Encyclopedia of Film: Criticism-Ideology
Edited by: Barry Keith Grant

شارع الجبلاية بالأوبرا- الجزيرة- القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤
El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.
E-mail: nctegypt@nctegypt.org Tel: 27354524 Fax: 27354554

موسوعة السينما
(شيرمر)
الجزء الثانى

إشراف وتحرير: بارى كيث جرانت
ترجمة : أحمد يوسف

2015

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

موسوعة السينما (شيرمر): الجزء الثانى / أشراف وتحرير: بارى كيث جرانت؛ ترجمة: أحمد يوسف.

ط ١ – القاهرة : المركز القومى للترجمة، ٢٠١٥

١٠٤٤ ص ، ٢٤سم

١- السينما – موسوعات.

(أ) جرانت ، بارى كيث (مشرف ومحرر)

(ب) يوسف ، أحمد (مترجم)

(جـ) العنوان ٧٩١,٤٣٠٣

رقم الإيداع ١٩٣١٩ / ٢٠١٤

الترقيم الدولى : I.S.B.N 978- 977-718 -858-6

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

تهدف إصدارات المركز القومي للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربى وتعريفه بها ، والأفكار التي تتضمنها هي اجتهادات أصحابها في ثقافاتهم ، ولا تعبر بالضرورة عن رأي المركز.

المحتويات

شكر

هذا الكتاب مهدى لباتريشيا ودينيس دون، مع امتنان حميم لكرمهما ولطفهما البالغين. أشكر أيضًا والديَّ ديان ولويس دوركر، على إهدائي سيارة فولفو عتيقة، وساعات عديدة من رعاية الأطفال، وعلى تربيتي على الثقة بقدرتي على إنجاز أي شيء أختاره.

شكر خاص لمشرفة رسالتي الدكتورة مارجرت نيدل لصبرها الحميد، ونصائحها الحكيمة، وللدكتور رون سكولون على إلهامه لي بأن أقوم بهذا البحث، ثم تشجيعه البهيج لي خلال إعداده. كذلك يستحق د.كارين رايدنج، ود.باربرا ستاوسر، ود.أمين بونه الشكر لأجل نصائحهم ودعمهم الدائب. أود أن أشكر على نحو خاص السفير مصطفى الفقي ود.سعد الدين إبراهيم، ود. هالة مصطفى، وفهمي هويدي، وجاسر عبد الرازق، ومحمد السيد سعيد، ونجاد برعي، وحازم سالم لمساعداتهم العطوفة في هذا المشروع. الشكر كذلك لموللي في وهيلاري مان، وروبرت سيلفرمان من سفارة الولايات المتحدة الأمريكية بالقاهرة، ولجودي براون من مصلحة نشر المعلومات الأجنبية لنصائحهم ومساعداتهم. كل الأخطاء الباقية هي أخطائي على نحو حصري.

أشكر أخيرا زوجي شارلز دون لعطفه الذي لا يخيب، وروحه المرحة الطيبة. وقد دفعني فخره بعملي أن أبذل فيه قصارى جهدي.

النقد "Criticism"

تطبيقات مصطلح "الناقد" فضفاضة تمامًا، ولا يشير المصطلح إلا إلى "الشخص الذى يكتب عن الفنون"، ويمكن تعريفه بشكل أدق بتمييزه عن مصطلحات أخرى ذات علاقة، تتداخل (وتختلط أحيانًا): كاتب المراجعات الصحفية، والدارس، وصاحب النظرية، لكن هذا التمييز لا يمكن أن يكون كاملاً أبدًا، لأن الناقد موجود فى علاقات متداخلة مع الثلاثة.

من الناقد؟

كُتّاب المراجعات الصحفية هم صحفيون يكتبون فى الصحف اليومية أو الأسبوعية عن آخر العروض، وهم ينتقدون الأفلام، وعادة ما يطلقون على أنفسهم نقادًا، لكن النقد الذى يمارسونه هو فى أغلب الأحوال محدود تمامًا فى أهدافه وطموحاته. إنهم يكتبون مراجعاتهم (فى أغلب الأحوال) بمجرد المشاهدة الأولى للفيلم، وعملهم هو تقديم ترفيه (إنهم يكسبون عيشهم من ذلك)، يحدد نوعية وأسلوب كتاباتهم. وبعضهم (الأقلية منهم) لديه اهتمام أصيل بجودة الفيلم الذى يكتبون عنه، بينما يهتم معظمهم بتقديم نصيحة للقارئ، المفترض أن يكون مهتمًا أساسًا بأن يتلقى هذا الترفيه، وتركز هذه النصيحة على إذا ما كان يشاهد الفيلم أم لا. وبكلمات أخرى، فإن كتاب المراجعات هم جزء مكمل (وبالتالى "غير نقدى") لـ "ثقافة الوجبات السريعة"، وهى ثقافة يتم استبدالها على الفور، وحيث يتم التهام الأفلام كأنها شطائر "الهامبورجر"، ويتم نسيانها فى اليوم التالى، إنها ثقافة تعتمد تمامًا فى

الاستمرار فى صنع سلع جديدة على عدم التفكير العميق، ثقافة يكون فيها الأحدث الذى يجب أن نجاريه هو الصفة الإيجابية للسلعة. والكثير من كتاب المراجعات يحبون أن يقدموا أنفسهم على أنهم فوق كل ذلك (إذا كنت تكتب فى صحيفة فلابد أنك شخص "متعلم") بينما يقومون بتدليلنا بمعلوماتهم: كيف كانت اللحظات الصادمة فى الفيلم مثيرة للاشمئزاز، وكيف كانت مشاهد المعارك والمطاردات والانفجارات مبهرة، وكم كانت الكوميديا جنسية. لقد كان هناك (ومايزال) نقاد/ كتاب مراجعات يتمتعون بالمسئولية والذكاء، مثل جيمس آجى، ومانى فاربر، وروبرت وارشو، وجوناثان روزينباوم، وجيه هوبرمان، لكن من النادر وجود أمثالهم.

ولكى نكون منصفين، فإن من لوازم المراجعة الصحفية هى السرعة: كيف يمكنك الكتابة بشكل جاد عن فيلم شاهدته مرة واحدة فقط، ولديك خمسة أو ستة أفلام يجب أن تكتب عنها مراجعات خلال يومين أو ثلاثة؟ وفى الحقيقة أن المرء يندهش – بصدق – كيف يستطيع هؤلاء الكتاب تذكر حبكة أو مجموعة ممثلين بالتفصيل، لكن الإجابة بسيطة: إن الموزعين يقدمون نشرات فى العروض الخاصة، تحتوى على كل ملخصات الحبكة وكل قائمة الممثلين. ومن الناحية النظرية فإن من الممكن أن تكتب عن فيلم حتى دون أن تشاهده، وإن المرء ليندهش كم من كتاب المراجعات يمارسون ذلك، فى ضوء عدد هائل من الأفلام السخيفة المملة التى يضطرون لكتابة شئ عنها كل أسبوع. ويمكن أن نطلق على السلعة السينمائية المعتادة اليوم (وجبات السينما السريعة) التى لا تثير إلا اهتمامًا سلبيًا من جانب النقاد، المهتمين بمسألة القيمة. أما الدارس – الذى يجب أن يصنف كل شئ، فيتخذ نوعًا آخر من الاهتمام بمثل هذه السلعة، بينما يقوم صاحب النظرية باستخدامها للتنظير

حول حالة السينما وحالة ثقافتنا. وكلاهما سوف يكون مفيدًا للناقد، الذى قد يعتمد عليهما فى كثير من النواحى.

إن كتاب المراجعات الصحفية مرتبطون بالحاضر، وإذا سمح لهم – أحيانًا – بأن يخطوا خارج دورهم المحدد اجتماعيًّا، ويكتبون عن أفلام يعرفونها بشكل حميم، فإنهم يصبحون نقادًا، وإن لم يكونوا بالضرورة نقادًا جيدين، فمن الصعب تغيير العادات السيئة. (المثال على ذلك هى بولين كايل، التى تخطئ أفكارها أو تصيب). إن هذا لا يعنى بالطبع أن النقاد مرتبطون فقد بالماضى البعيد، فالحقيقة أن من الضرورى لهم الاحتفاظ برابطة حميمة مع ما يحدث فى السينما اليوم، فى كل مجالات الإنجازات السينمائية. لكن يحتاج المرء إلى أن "يعيش" مع الفيلم لفترة ما، وأن يشاهده مرات عديدة، لكى يكتب عنه كتابة تتسم بالمسئولية، وذلك إذا كان للفيلم أهمية حقيقية وقيمة باقية.

لذلك فإن الفرق بين الناقد وكاتب المراجعات الصحفية واضح بشكل نسبى فقط، وهو فى الأساس مسألة جودة، وجدية، والتزام. أما الفرق بين الناقد والدارس، أو بين الناقد وصاحب النظرية، فهو أكثر تعقيدًا. وفى الحقيقة أنه يمكن القول إن الناقد يعيش عليهما معًا، فهو يحتاج إلى دراسات الدارس ونظريات صاحب النظرية باعتبارها نقاطًا مرجعية يعود إليها كثيرًا ولا يمكنه الاستغناء عنها. (كما أن من الحقيقى أن الدارس وصاحب النظرية قد ينشغلان بالنقد لفترة، وإن كان ذلك يؤدى فى بعض الأحيان إلى نتائج كارثية). لكن الناقد لا يملك الوقت الكافى لكى يكون دارسًا إلا فى حدود، فالبحث المستفيض الهائل (عادة فى مادة غير واضحة المعالم ولا تبشر بنتائج)، والضرورى لإنجاز دراسة، سوف يصرف الناقد عن الفحص المكثف لأعمال يجدها مهمة بشكل خاص. ويا ويل الناقد الذى يصبح مُنظرًا،

إنه سرعان ما يجد نفسه فى خطر إهمال خصوصية وتميز التفاصيل فى أفلام بعينها لكى يجعل هذه الأفلام تلائم النظرية، وقد ضللته هذه النظرية بعض العلاقات الثانوية والهامشية. إن النقاد يجب عليهم معرفة النظريات الموجودة، والرجوع إلى أى منها إذا كانت ماتزال صحيحة (النظريات مشهورة بأنها تأتى وتذهب)، إذا كان لمثل هذه النظريات علاقة بعمله، لكنه يجب ألا يدع نفسه مقيدًا بإحدى هذه النظريات. ويجب على الناقد أن يتذكر دائمًا ما قاله جان رينوار عن النظريات:

"إننى لا أستطيع أن أؤمن بالأفكار العامة، لا أستطيع أن أؤمن بها على الإطلاق، إننى أحاول بكل جهدى أن أحترم الشخصية الإنسانية إلى درجة أننى لا أشعر أنه يجب أن تكون هناك مصداقية فى كل الأفكار. فى الوقت ذاته فإننى أؤمن أن كل الأفكار صحيحة فى حد ذاتها، وأن تطبيقها هو الذى يعطيها قيمة أو لا تكون لها هذه القيمة فى ظروف معينة... إننى لا أؤمن أن هناك حقائق مطلقة، لكننى أؤمن حقًا بالسمات الإنسانية المطلقة، مثل السماحة وهى من السمات الأساسية فى هذا السياق". (مقتبس فى ساريس، "مقابلات مع مخرجين سينمائيين"، ص ٤٢٤).

إف. آر. ليفيس، وأسئلة القيمة

لا يمكن للمرء أن يناقش النقد، ووظيفته داخل المجتمع، وأهدافه وطبيعته الأساسية، دون الإشارة إلى أعمال إف آر ليفيس (١٨٩٥-١٩٧٨)، وربما هو أهم ناقد باللغة الإنجليزية فى أى وسيط فنى منذ منتصف العشرين. وبرغم أن أعماله غير مشهورة الآن إلى حد كبير (أو حتى غير مقروءة)، وبرغم أنه لم يظهر اهتمامًا بالسينما، فإن أى شخص يطمح أن

يكون ناقدًا لأى فن يجب أن يعرف أعماله، وهو ما يستلزم أيضًا معرفة الشخصيات المهمة فى الأدب الإنجليزى.

ينتمى ليفيس إلى عالم مختلف نوعًا ما عن عالمنا، الذى سوف يرفض بالتأكيد "المعايير" التى حافظ عليها حتى النهاية. لقد شب ليفيس فى إنجلترا فى عصر الملكة فيكتوريا والملك إدوارد. وتكوَّن تمامًا كناقد بحلول الثلاثينيات. وكان رد فعله سيكون الرعب تجاه "الثورة الجنسية"، وبرغم أنه كان يحتفى - بنوع من الوسواس المتكرر أحيانًا - بأعمال دى إتش لورانس، والتى كانت رواياته فى وقت ما صادمة حتى إنه تم منعها (والذى يبدو الآن كما لو أنه أصبح عتيق الطراز بشكل غريب!).

وكان ليفيس يتلقى اللوم مرارًا على ما كان فى الحقيقة نقاط قوته الكبرى: رفضه الدائم لتعريف نظرى واضح لأعماله. وما كان يقصده بـ "المعايير النقدية" لا يمكن أن يكون - فى ذاته - مرتبطاً بنظرية محددة ما فى الأدب أو الفن. ويجب أن يكون الناقد - قبل كل شئ - منفتحًا أمام التجارب والأفكار الجديدة، ويجب ألا تكون المعايير النقدية مجموعة من القواعد الجاهزة التى يمكن أن يطبقها المرء على كل تجليات العبقرية. يجب أن يكون الناقد حرًا ومرنًا، والمعايير تنبع بشكل طبيعى من المقارنة الدائمة، وإذا كانت هناك قيمة نهائية موجودة - يمكن أن نلجأ إليها - فإنه لا يمكن تحديدها إذا تجاوزت نقطة معينة: "الحياة"، خصائص الحياة، فهم الحياة، والمجتمع الإنسانى، والعلاقات الإنسانية. وحكم القيمة - بطبيعته - لا يمكن إثباته علميًا. ومن هنا التعريف الشهير الذى قدمه ليفيس للجدل النظرى المثالى، بأنه العملية المتنامية التى ليس لها إجابة نهائية: "هذا هو الأمر، أليس كذلك؟"، "بلى، لكن...". إن تلك هى نقطة قوة تناول ليفيس التى أدت

اليوم إلى إهماله، حتى فى الأوساط الأكاديمية. إن كل شئ الآن يجب أن يدعمه أساس نظرى قوى، حتى لو كان ذلك الأساس (الذى هو فى جانب كبير منه نوع من الموضة) يتغير كل عدة سنوات. والنقد كما يفهمه ليفيس (فى التعريف الشهير عند تى إس إيليوت: "السعى المشترك للحكم الصادق") لا يتم تطبيقه اليوم فى الجامعات إلا نادرًا، فقد حل محله الأمان الظاهرى لـ "النظرية"، آخر نظرية على الموضة، والتى تقدم وسيلة لتصنيف كل ما يقابله المرء من عمل جديد.

من المستحيل اليوم أن يكون المرء ناقدًا مخلصًا لأفكار ليفيس (خاصة فى السينما، حيث المتطلبات مختلفة تمامًا عن متطلبات الأدب). لقد كان من المحورى لأعمال ليفيس رؤيته للجامعة باعتبارها "مركزًا خلاقًا للمدينة". لقد تعرضت الجامعة الحديثة للتحلل. تحت رعاية الرأسمالية "المتطورة"، وإلى مؤسسة للتدريب على اتخاذ حياة مهنية. ولم يعد هناك "مركز خلاق للمدينة". بل هناك مجموعات صغيرة، متفرقة، متصارعة. لكل منها خططها وأهدافها الخاصة، وهى تحاول أن تقوم تحلل الثقافة الغربية الذى يبدو أنه لا يمكن علاجه. ومن منظرينا وسط هذا الانحدار، وبوضع السينما فى أذهاننا، فإن مبادئ ليفيس تكشف عن ثلاث ثغرات أو نقاط ضعف:

١- <u>الرفض الكامل للثقافة الجماهيرية</u>: تمسك ليفيس – وهو على حق تمامًا، بأن الثقافة الجماهيرية قد تلوثت بشكل كامل بالرأسمالية، وما تنتجه متعلق فى الأساس بكسب المال، ومزيد من المال. ومع ذلك فإن النقد السينمائى والنظرية السينمائية كانا يضربان بجذورهما بقوة فى هوليوود الكلاسيكية، والتى يمكن للمرء أن يدركها اليوم باعتبارها فترة من الثراء غير العادى؛ لكنها كانت فى نظر ليفيس فراغًا شاملاً. لقد كان قادرًا على

تذوق الثقافة الجماهيرية للماضى وتقديره، فى الفترات التى كان فيها الفنانون الكبار يعملون فى هارمونية كاملة مع جمهورهم (كانت الدراما فى عصر إليزابيث مركزة فى شكسبير، وكانت الرواية فى عصر فيكتوريا مركزة فى ديكنز)، لكنه لم يكن قادرًا قط على أن يرى أن سينما هوليوود ما قبل عام ١٩٦٠ تمثل فنا شائعًا وشعبيًا. تمكن مقارنته فى الكثير من النواحى بإيطاليا فى عصر النهضة، وبالدراما فى عصر إليزابيث، وفيينا فى عصر موزار وهايدن. لقد كانت تلك فترة عمل فيها الفنانون معًا، وأثروا فى بعضهم، وكانوا يستعيرون من بعضهم، ويطورون مجموعة ثرية من المواضعات والأنماط، دون أى إحساس بالاغتراب عن الجمهور العام: نوع الفن (أكثر أنواع الفن ثراء) الذى يوجد اليوم بالكاد. ويمكن أن نجد بقايا هذا الفن فى موسيقى الروك، وقد أثر فيه سلبيًا المدى المحدود نسبيًا للتعبير والعاطفة الإنسانية. وقد اقتصر على إمتاع الجمهور "الشاب"، ومال إلى التعرض للتخلص منه بعد أن تنتهى الموضة الخاصة به.

كما أثر سلبيًا على سينما هوليوود منذ بدايتها بالحقيقة البسيطة أن إنتاج الفيلم يتطلب قدرًا كبيرًا من المال أكثر من كتابة رواية أو مسرحية، أو تأليف سيمفونية، أو رسم لوحة. ومع ذلك – وكما هو الحال مع شكسبير، أو هايدن، أو ليوناردو دافينشى – فإن سينمائيين مثل هوارد هوكس (١٨٩٦-١٩٧٧)، وجون فورد (١٨٩٤-١٩٧٣)، وليو ماكارى (١٨٩٨-١٩٦٩)، وألفريد هيتشكوك (١٨٩٩-١٩٨٠)، كانوا قادرين على الإحساس بالجمهور والتواصل معه، و"إعطائه ما يريد"، دون تقديم تنازلات كبيرة. إنهم استطاعوا أن يصنعوا الأفلام التى أرادوا صناعتها، واستمتعوا بصناعتها، والحفاظ فى الوقت ذاته على جمهورهم. واليوم فإن الاهتمام النقدى الذكى

بالأفلام التى تتجاوز ما هو "تشخيصى" يجب أن عليه أن يتحول إلى سينما "دور عرض الفن"، أو الخروج كلية من السينما الغربية، إلى تايوان، وهونج كونج، وإيران، وأفريقيا، وتايلاند.

٢- <u>الانخراط السياسى</u>: برغم أن ليفيس كان يقر بالحاجة الملحة إلى تغير اجتماعى كبير، فإنه لم يقم قط بتحليل الأدب من وجهة نظر سياسية صريحة. لقد أظهر فى بداياته اهتمامًا بالماركسية، لكنه أدرك أن تطور ثقافة قوية وحيوية تتركز على الفنون (خاصة الأدب) لم تكن على قمة أولوياته. لقد رأى الأدب العظيم باعتباره مهتمًا بـ "الحياة"، وهو مصطلح لم يقم بتعريفه قط بدقة، لكن من الواضح أنه كان يتضمن تحقيق الذات، والصحة النفسية، وتطور علاقات إيجابية وحيوية، والإشباع، والسماحة، والإنسانية. و"الذكاء حول الحياة" عبارة متكررة فى تحليلاته.

لقد كان واعيًا تمامًا بتحلل الثقافة الغربية المعاصرة، وأعماله الأخيرة تظهر يأسًا متزايدًا، وهو ما نتج عنه تكرار كأنه وسواس قهرى قد يكون مثيرًا للملل. ولدى المرء شعور بأنه تم اختزاله إلى أن يدفع نفسه إلى اعتقاد – ضد كل الأدلة – أن أفكاره ماتزال قابلة للتحقيق. وبرغم أنه يبدو من الضرورى أن نتذكر دائمًا فى تعاملنا مع الفن "الحياة" بالمعنى الكامل الذى قصده، فإن الناقد المسئول (للسينما أو أى شئ آخر) يكون أيضًا ملتزمًا بالنضال من أجل بقائنا، بالدفاع عن أفلام، أو الهجوم على أفلام، من وجهة نظر سياسية. إن كل شئ آخر يكون تضييعًا لوقت ثمين.

٣- <u>مشكلة القصدية</u>: لم يظهر ليفيس أى اهتمام بأعمال فرويد أو تطور نظرية التحليل النفسى. وعندما يحلل قصيدة أو رواية، فإن الافتراض الأساسى هو أن المؤلف يعرف تمامًا ما يفعله. إننا نبدو اليوم كما لو أننا

ذهبنا – بشكل خطر إلى حد ما – إلى الطريق النقيض، فنحن نحلل الأفلام من خلال "النصوص الفرعية" (ما بين السطور) التى ربما (وفى بعض الأحيان يجب أن تكون) قد نبعت من اللاوعى، فيما تحد مستوى قصد الفنان.

إن هذا يمثل سحرًا وإغواء، لكنه خطر أيضًا. أين يمكن أن نرسم الخط الفاصل؟ إن السؤال يبرز بشكل كبير فى مناقشة الأعمال الصغيرة داخل دائرة "الترفيه"، حيث يعمل السينمائيون داخل حدود المواضعات النمطية. سوف يكون من العبث إلى حد كبير البحث عن نصوص فرعية "لاواعية" فى أفلام – على سبيل المثال – مايكل هانيكه (ولد عام ١٩٤٢)، أو هو هسياو هسين (ولد عام ١٩٤٧)، أو عباس كياروستامى (ولد عام ١٩٤٠)، وهم فنانون كبار يملكون وعيًا كاملا بمادة موضوعاتهم. لكن يجب على النقاد فى كل الحالات أن يمارسوا حرصًا محددًا: إنهم قد يجدون المعانى التى يزرعونها بأنفسهم فى العمل. إن اكتشاف معنى غير واعٍ يمكن تبريره إذا كان يكشف عن نص فرعى متسق يمكن العثور عليه طوال العمل. وفرويد نفسه اعترف بأن "السيجار فى بعض الحالات ليس إلا سيجارًا"، وصدق فهم وقراءة وجود سيجار ما على أنه رمز للقضيب يعتمد على السياق (الشخص الذى يدخنه، والموقف الذى يتم فيه تدخينه، وارتباطه بالصورة فى مناطق أخرى من الفيلم). لقد أبدى المخرج جورج روميرو دهشته فى تفسير فيلم "ليلة الموتى الأحياء" (النسخة الأصلية لعام ١٩٦٨) أنه عن التوترات والإحباطات والقمع داخل العائلة، لكن الفيلم كله، بدءًا من المشهد الافتتاحى، مع كل الشخصيات فيه، يبدو وكأنه يفرض هذه القراءة.

لماذا إذن يظل ليفيس يثير اهتمامنا؟ بشكل عام، فإننا فى حاجة إلى نموذجه وإلى الصفات التى تشكله وتحييه: جديته العميقة، التزامه، صلابته،

عمق اهتماماته، إحساسه بالقيمة فى عالم تبدو فيه كل القيم وكأنها تتحـرف وتنجرف بسرعة إلى قيم السوق. لقد كان من ينتقدون ليفيس يسخرون مـن فكرته عن أن الفن العظيم "ذكى بشأن الحياة"، لكن قوة هذه الفرضية تـصبح واضحة عند تطبيقه العملى على السينما مثل تطبيقه على الأدب، كما توضح أمثلة قليلة، سلبية وإيجابية. خذ مثالاً لفيلم فاز بعدة جوائز أوسكار، من بينها أفضل فيلم، هو "شيكاجو" (٢٠٠٢) من إخراج بوب مارشال، فهو فى جوهره احتفاء بالنفاق والازدواجية والسخرية المريرة والعمـل الفـردى والـروح الوضيعة، هل هو "ذكى بشأن الحياة"؟ إن الجوائز التى فاز بها تقـول لنـا الكثير حول الحالة المعاصرة للمدنية ومعاييرها. وعلى الطرف الآخر يمكن للمرء استخدام مقولة ليفيس ليثير الشكوك حول فيلم اعتبر لسنوات طويلـة، وعلى نطاق واسع، أفضل فيلم على الإطلاق، وهو "المواطن كين" (١٩٤١) من إخراج أورسون ويلز (١٩١٥-١٩٨٥). لا يمكن لأحد – فيما أعتقـد – أن ينكر ذكاء هذا الفيلم، وقوته، ومكانته كعلامة فى تطور السينما. لكن هل يمكن الشك قليلاً فى هذا الذكاء ذاته؟ هل ذكاء ويلز الذى لا يمكن إنكـاره، وفهمه المذهل للوسيط الذى اختاره، قد تـم اسـتخدامهما للاحتفـاء بذاتـه وبعبقريته، باعتباره ساحر السينما؟ إن إثارة مثل هذه الأسئلة، وتحدى الحكمة المتفق عليها، هى طريقة لفتح الجدل، خاصة الجدل حول القـيم الإنـسانية. وهناك أفلام أخرى، أقل إصرارًا على عظمتها، يمكن تقديمها باعتبارها أمثلة على "الذكاء بشأن الحياة": والأمثلة التى قد ترد علـى الفـور إلـى الـذهن (والباقية داخل حدود هوليوود الكلاسيكية تتضمن "تابو" (إف دابليو مورناو، ١٩٣١)، "ريو برافو" (هوكس، ١٩٥٩)، "اصنع طريقًا إلى الغد" (ماكـارى، ١٩٣٧)، "رسالة من امرأة مجهولـة" (مـاكس أوفـولس، ١٩٤٨)، "دوار" (هيتشكوك، ١٩٥٨)، وهى أفلام يبدو صانعها مخلصًا لتجسيد فكرة بدلاً من الانشغال بتعظيم ذاته.

وهناك بالطبع مناطق كاملة ذات تطبيقات نقدية مهمة لم تطرقها معالجة ليفيس، مثل تطور الأنماط الفيلمية الهوليودية (الويسترن، الفيلم الموسيقى، فيلم الرعب، كوميديا الاسكروبول)، ودلالات ذلك التطور من الناحية الاجتماعية. لكن مسائل المعايير، والقيمة، والأحكام النقدية التى تنتج عن ذلك، يجب أن تبقى وأن تكون ذات الأهمية الأكبر. يمكن للمرء أن يناقش بالتفصيل (وبالعديد من الأمثلة) كيف ولماذا ازدهر "الفيلم نوار" خلال وفى أعقاب سنوات الحرب العالمية الثانية، ونظرته القاتمة المتشائمة للتطور الأمريكى، جنبًا إلى جنب – وكأنه ظله – فيلم الحرب الذى يعلى من شأن القيم الوطنية والمثالية. لكن الناقد الحقيقى يريد أيضًا أن يناقش التنويعات المختلفة والقيمة النسبية لكل من – على سبيل المثال – "الصقر المالطى" (جون هيوستون، ١٩٤١)، "تأمين مزدوج" (بيلى وايلدر، ١٩٤٤)، "النوم الكبير" (هوكس، ١٩٤٦)، "من الماضى" (جاك تورنيه، ١٩٤٧). أو قد يبتعد الناقد عن هوليوود ويقفز فى الزمان، ويتساءل عن كيف يقرأ المرء ويقيِّم أفلامًا مثل أفلام المخرج الألمانى مايكل هانيكه، وكيف أن هذه الأفلام ذات أهمية كبرى للنقد المكثف. ويجب على المرء أن يتذكر أن حكم القيمة بطبيعته الخاصة لا يمكن إثباته، بل يمكن فقط مناقشته والجدل حوله، وسوف يستمر هذا الجدل، وقد لا يمكن أبدًا الوصول إلى اتفاق، وحتى لو كان هناك إجماع فإنه يمكن أن ينقلب فى الجيل التالى. لكن تلك هى قوة الجدل النقدى الحقيقى، وليس ضعفه، إنه يضع النقد فوق النظرية التى يجب أن تكون فى خدمة النقد. إن عملاً ذا أهمية وتعقيد ليس "حقيقة" يمكن إثباتها وتصنيفها، وهدف الجدل النقدى هو تطوير وتنقيح الحكم الشخصى، وتطوير الحساسية الفردية. إن مثل هذا الجدل يتجاوز تقيم فيلم محدد، ليدفع المرء إلى أن يتساءل ويعدل ويطور وينقح نظامه القيمى. ومن علامات تحلل ثقافتنا أن ذلك يبدو أن من النادر حدوثه.

تطور النقد والنظرية

من المثير للدهشة أن أيًا من الحركات والتطورات المهمة فى النظرية والنقد السينمائيين فى ضوء أهميتها فى السينما العالمية منذ أيام السينما الصامتة – لم تولد فى الولايات المتحدة، برغم أن الأكاديميين الأمريكيين كانوا الأسرع فى تبنى التطورات الحادثة فى أوربا (خاصة فى فرنسا) وفى بريطانيا.

وبنظرة مختصرة، يمكن تعقب البدايات فى المجلتين البريطانيتين "سايت أند ساوند" (تأسست عام ١٩٣٤) وكذلك "سيكونس" (بعد عقد من ذلك التاريخ). وأصبحت المجلتان مرتبطتين إلى حد كبير، مع تنقّل الكتاب بينهما، وكانت الشخصيات المهمة هى جافين لامبيرت، وكارل رايز (١٩٢٦-٢٠٠٢)، وليندساى أندرسون (١٩٢٣-١٩٩٤)، وهؤلاء آخر ثلاثه تحولوا إلى صناع أفلام بدرجات مختلفة من التميز، واعتبروا لفترة من الزمن "الموجة الجديدة البريطانية" (لكن دون مجال أو قوة "الموجة الجديدة" الفرنسية). وتكمن الأهمية التاريخية لهاتين المجلتين فى محاولتهما المشتركة لجعل النقد (وبالتالى السينما البريطانية) ذى بعد سياسى صريح، وقد كان لرؤساء تحريرهما ونقادهما التزام قوى باليسار، وبالتالى لتطور سينما تتعامل بصراحة مع المشكلات الاجتماعية من منظور تقدمى. وكانت المجلتان تفضلان الأفلام البريطانية، بينما كانت الأفلام الهوليودية يتم تشويهها أو معاملتها بقدر من الاستعلاء الثقافى على أنها أفلام هروبية ولمجرد التسلية، مع بعض الاستثناءات القليلة مثل فورد وهيتشكوك، وكان أندرسون يفضل بشكل خاص فورد، كما أن هيتشكوك كان ينظر إليه على أنه فنان متميز فى أفلام الترفيه الجماهيرية. وحين تحول النقاد البارزون

المميزون إلى صناعة الأفلام، فقدت "سايت آند ساوند" الدافع السياسى الذى كان يحركها (تحت رئاسة تحرير بينلوبى هاوستون)، لكنها ظلت تحتفظ بموقفها المتعالى تجاه هوليوود.

لكن التطورات فى فرنسا خلال الخمسينيات وحتى الستينيات وبعدها – وكانت فى البداية تطورات أقل سياسية – فقد كانت أكثر تأثيرًا وبقاء. ويظل أندريه بازان واحدًا من الشخصيات المهمة فى تطور النقد السينمائى، ومازال أعماله حية ومهمة حتى اليوم. لقد كان ناقدًا ممارسًا خلال الأربعينيات، وشارك فى تأسيس "كاييه دو سينما" (كراسات السينما) فى عام ١٩٥١، وكان بمثابة أب حنون طيب لصناع أفلام "الموجة الجديدة" (ويكاد ذلك أن يكون بمعنى حرفى بالنسبة لفرانسوا تروفو، ١٩٣٢-١٩٨٤)، بالإضافة إلى أنه صنع عددًا من النصوص بالغة الأهمية التى تستمر إعادة طباعتها فى كتب النقد التى تضم مجموعات من المقالات. وقد أدت مقالتا بازان "تطور اللغة السينمائية" (١٩٦٨)، و"تطور نمط الفيلم الويسترن" (١٩٧٢)، من بين مقالات أخرى، إلى إعادة تقييم جذرية لهوليوود، وفتحتا أفلام "الترفيه الجماهيرى" أمام إعادة التقييم الجاد الذى مازال تتردد أصداؤه. وحتى أكثر الأعمال الصارمة لأصحاب المنهج التفكيكى السيميوطيقى لم تؤثر سلبًا على دفاعه (بل احتفائه) عن الواقعية، وهو الدفاع الذى لم ينحدر أبدًا إلى سذاجة رؤية هذه الواقعية على أنها نسخ للواقع دون وسيط. وأعمال بازان نموذج للنقد الذى يضرب بجذوره بقوة فى النظرية.

وكان بازان يشجع جيل "المشاغبين الشباب" للسينما الفرنسية خلال الخمسينيات والستينيات، أولا كنقاد فى "كراسات" (حيث كان يكتب كلود شابرول، وجان لوك جودار، وجاك ريفيت، وإيريك رومير، وتروفو، وحيث

أصبح رومير رئيسًا للتحرير لاحقًا)، ثم كصناع أفلام. هل كان يمكن للموجة الجديدة أن توجد بدونه باعتباره القوة الدافعة المتواضع الكتوم؟ ربما، لكن من المؤكد أنها كانت سوف تكون مختلفة تمامًا، وأكثر تشتتًا.

وبدأ نقاد "كراسات" (الذين كانوا يبحثون عن مستقبلهم السينمائى) فى إعادة تقييم للسينما كلها، وكانت مهمتهم الأولى هو التقليل من شأن "الكلاسيكيات" الموقرة للجيل الأقدم من المخرجين الفرنسيين، أولا لإخلاء الطريق أمام أسلوبهم ومادة موضوعاتهم المختلفة تمامًا، والثورية فى بعض جوانبها، ومن هؤلاء المخرجين القدامى مارسيل كارنيه، وجوليان دوفيفييه، ورينيه كليمان، وإنرى جورج كلوزو، وجان ديلانوى، الذين وجدوا أنفسهم يوضعون فى مجموعة واحدة باعتبارهم "تقاليد الجودة" أو "سينما بابا"، حيث أصبح يُنظر إلى أفلامهم التى كانت تلقى المديح من قبل باعتبارها الآن إنتاجًا باهظًا مقيدًا بحدود الأستوديو، وحيث كاتب السيناريو أكثر أهمية من المخرج، الذى كانت مهمته هى "تحقيق" realize السيناريو وليس صنع فيلمه الخاص به. لكن كان هناك مخرجون استثناهم نقاد "كراسات" من ذلك، مثل روبير بريسون، وأبيل جانص، وجاك بيكير، وجاك تاتى، وجان كوكتو، وقبلهم جميعًا جان رينوار (١٨٩٤-١٩٧٩)، وهو يمثل أبًا آخر للموجة الجديدة، وكان هؤلاء جميعًا مخرجون يتميزون بسمات شخصية ومتفردة خاصة بهم، لذلك اعتبروا مبدعين وليسوا مجرد سينمائيين "يحققون" السيناريوهات.

وكان من الشخصيات الأقل نسبيًا ألكسندر أستروك، الذى اخترع مصطلح "الكاميرا القلم" فى مقال منشور فى عام ١٩٤٩ فى "ليكران فرانسيز" (الشاشة الفرنسية) (رقم ١٤٤، أعيد طبعه فى بيتر جراهام، "الموجة الجديدة")، وقال إن الفيلم الشخصى تتم كتابته بالكاميرا بدلاً من القلم.

وكان أغلب مخرجى الموجة الجديدة المهمين يرتجلون كثيرًا، خاصة جودار (الذى كان يعمل بملخص سيناريو يمكن تطويره أو حتى طرحه جانبًا مع تطور التصوير)، كذلك ريفيت، الذى كان يشترك دائمًا فى كتابة سيناريوهاته، عادة مع الممثلين. وببعض التأثر بالواقعية الجديدة الإيطالية، خاصة تطورها الخاص على يد أحد روادها المهمين روبيرتو روسيلليني (١٩٠٦-١٩٧٧)، خرج مخرجو الموجة الجديدة من الأستوديو إلى الشوارع، أو البنايات، أو المدن، أو الريف.

وكنقاد، كانت اهتماماتهم عالمية. هل كان من الممكن أن يصبح كينجى ميزوجوشى (١٨٩٨-١٩٥٦) مشهورًا (بجدارة) فى الغرب بدون كتاباتهم عنه ومديحهم له؟ هل كانت أفلام روسيلليني مع إنجريد بيرجمان، "سترومبولى" (١٩٥٠)، و"أوربا ٥١" (١٩٥٢)، و"رحلة إلى إيطاليا" (١٩٥٣) - والتى رفضها واحتقرها النقاد الأنجلوساكسون - سوف تنال احترمها كأعمال عظيمة؟ لكن أكبر ما ندين به لمخرجى ونقاد الموجة الجديدة يكمن بالتأكيد فى تحول مواقفهم النقدية تجاه هوليوود الكلاسيكية، وما يصاحب ذلك من تكوين "نظرية المؤلف" التى نالت المديح من البعض، والاشمئزاز من البعض الآخر.

إن كل من له عينان يستطيع أن يرى أن أفلام كارل دريير (١٨٨٩-١٩٦٨)، ورينوار، وروسيلليني، وميزوجوشى، وويلز، هى أفلام "شخصية" لم يكن من الممكن أن يصنعها شخص آخر. ومن ناحية أخرى فإن من الممكن أن يشاهد "النهر الأحمر" (١٩٤٨)، و"الشئ من عالم آخر" (١٩٥١)، و"شغل قرود" (١٩٥٢)، و"الرجال يفضلون الشقراوات" (١٩٥٣)، دون أن يلاحظ أبدا أنها من إخراج شخص واحد، هو هوارد هوكس. وقبل "كراسات"، كان القليل من الناس يهتمون بقراءة اسم المخرج على تيترات

أفلام هوليوود، ناهيك عن أن يربط بين أفلام متنوعة وإن كانت متسقة وذات صلة فى أفكارها. هل كنا نستطيع – بدون "كراسات" – أن نـشاهد اليـوم أسابيع أفلام من الأرشيفات السينمائية، ليس فقط عن هيتشكوك وفورد، ولكن أيضًا عن هوكس، وأنطونى مان، وليـو ماكـارى، وفينـسينت مينيللـى، ونيكولاس راى، وبيللى وايلدر، وأوتو بريمينجر، وسام فوللر، وباد بويتشر؟

ولبعض الوقت تعرضت "كراسات" لسخرية الأنجلوساكـسون بـسبب مبالغتها، مثل قول جودار بأن "السينما هى نيكولاس راى"، فلماذا لا تكـون "السينما هى ميزوجوشى" أو "كارل دريير" أو حتى "جـان لـوك جـودار"؟ وتعرضت كثير من المراجعات إلى الاعتراض بأن قراءات الأفلام مغرقـة فى التجريد والفلسفة والميتافيزيقا، بما لا يجعلها تقوم بما يجب عليها تجـاه أعمال مجسدة ومفهومة، وبأن نظرية "المؤلف" (التى تنسب بشكل مفرط فى العمومية للمخرج سلطة كاملة على كل عناصر الفيلم) يمكن أن تنطبق دون مبالغة على عدد قليل من المخرجين (هوكس، وماكارى، وبريمينجر) الـذين كانوا أيضًا منتجى أعمالهم، لكنهم كانوا أيضًا يعملون داخـل قيـود نظـام الأستوديو، باهتمامه بشباك التذاكر، وميثـاق الإنتـاج (الرقابـة)، ووجـود "النجوم". ومع ذلك كان لمجلة "كراسات" أثر إيجابى ودائم على درجة الجدية تجاه ما كان يُنظر إليه عادة على أنه تسلية عابرة.

وخارج فرنسا، كان إعادة اكتشاف "كراسات" لهوليـوود الكلاسـيكية دافعًا لرد فعلين مختلفين تمامًا، فى إنجلترا كان من المتوقع أن ترى "سـايت آند ساوند" هذا الأمر سخيفًا إلى حد ما، ومن ناحية أخرى كان ذلـك دافعًـا لوجود مجلة "موفى" التى تأسست فى عام ١٩٦٢ بواسـطة مجموعـة مـن الشباب فى سنواتهم النهائية فى جامعة أكسفورد، وكان أيان كاميرون، وفـى

إف بيركنز، ومارك شيفاس، قد جذبوا الانتباه بعمود سينمائى فى "أكسفورد أوبينيون"، وقاموا مع بول مايرزبيرج بإنشاء هيئة تحرير "موفى"، ولحق بهم فيما بعد روبن وود، ومايكل ووكر، وريتشارد داير، وتشارلز بار، وجيم هيلير، ودوجلاس باى، وأخيرًا أندرو بريتون. ومن بين المجموعة الأصلية، كانت الأقدمية الأكبر كناقد من نصيب فى إف بيركنز، والذى يبقى كتابه "الفيلم كفيلم" (أو "السينما كسينما" – المترجم) (الذى يتعمد أن يناقض عنوان كتاب "السينما كفن") (هذا كتاب لرائد الشكلانية السينمائية رودولف آرنهايم، نشر فى عام ١٩٣٣ – المترجم) كنص مهم. ويجب رؤية "موفى" (واسمها يتعمد الإيحاء بهوليوود) باعتبارها خلفًا مباشرًا لمجلة "كراسات"، ومع ذلك فإنها تختلف فى طابعها تمامًا، فتحليلاتها أكثر تجسيدًا، ومرتبطة بشكل وثيق بالنصوص (الأفلام)، ونادرًا ما تنطلق (مثلما تفعل "كراسات") فى الجموح داخل تأملات ميتافيزيقية. إن هذا التعارض بين "سايت آند ساوند" و"موفى" تكرر فى الولايات المتحدة، مع هجوم بولين كايل على "موفى" لمبالغتها المزعومة، وقيام أندرو ساريس (الذى كان هدفًا أساسيًا لهجوم كايل منذ أن كتب "ملاحظات عن نظرية المؤلف" فى عام ١٩٦٢) بكتابة كتاب "السينما الأمريكية" فى عام ١٩٦٨، بتصنيفه الرائد والطموح لكل المخرجين الهوليوديين من كل الطبقات، والذى يبقى نصًا مرجعيًا مفيدًا.

وكان المشهد البريطانى معقدًا مع التطورات داخل المجلة الأكثر أكاديمية "سكرين"، والتى طورت التحليل البنيوى بواسطة ألان لافيل (وآخرين)، وتقديم مفاهيم الأيقونية بواسطة كولين ماكارثر، وهو ما بدا تنبؤًا بما سوف يأتى من أحداث. لكن كل ذلك كان على وشك أن ينفجر إلى شظايا مع أحداث فرنسا فى مايو ١٩٦٨، وأصداء هذه الأحداث فى كل أنحاء عالم الثقافة.

مايو ١٩٦٨ والثورة فى النقد السينمائى

اُستقبلت الاضطرابات الطلابية والعمالية فى فرنسا فى مايو ١٩٦٨ على نحو ما بشكل متفائل باعتبارها "الثورة الفرنسية الثانية"، وهو ما حوّل "كراسات" بين عشية وضحاها، وأوحى بثورة مماثلة فى أفلام جودار. لقد كان التحول الهائل إلى اليسار، والالتزام المتحمس بماركس وماو، لا يتطلبان فقط مواقف جديدة، بل أيضًا طريقة جديدة تمامًا فى التفكير، ومفردات جديدة للتعبير عن هذا الفكر الجديد، لتولد سيميوطيقا للسينما وتزدهر. وأصبح رولان بارت، وكريستيان ميتز، وجاك لاكان، مؤثرين بدرجة كبيرة، وتم الإعلان (قبل الأوان إلى حد ما) عن أن الفن التقليدى قد مات، أو على الأقل بات مهجورًا وعتيقًا. وكان النموذج المميز والمؤثر على نطاق واسع هو التحليل التفصيلى الدقيق الذى يعتمد على ماركس ولاكان لفيلم جون فورد "مستر لينكولن الشاب" (١٩٣٩)، وهو التحليل الذى تم صنعه بشكل جماعى عن طريق مجموعة جديدة من نقاد "كراسات"، ويستحق مكانه فى تاريخ السينما باعتباره من النصوص الأساسية. وسرعان ما سار النقد البريطانى فى الطريق نفسه، مع العمل المهم لبيتر وولين "العلامات والمعنى فى السينما" (١٩٦٩، منقح فى عام ١٩٧٢)، والذى يبقى أيضًا نصًا أساسيًا. وفى الوقت الذى تبنت فيه "موفى" عديدًا من الأهداف والمواقف الأصلية لمجلة "كراسات"، فإن "سكرين" هى التى تولت عندئذ تحدى ما هو جديد، وتحولت على الفور إلى السيميوطيقا. ونشرت المجلة ترجمة لمقال "مستر لينكولن الشاب، وتلى ذلك الكثير من الدراسات فى ذات الاتجاه. وبمعايير الطموح الخالص، فإنه يمكن تمييز ستيفن هيث وتحليله من جزأين وتفكيك فيلم ويلز "لمسة الشر" (١٩٥٨).

لقد كان أنصار السيميوطيقا يتوقعون أنها لن تغير النقد فقط ، بل سوف تغير العالم أيضًا. وفشلها فى تحقيق ذلك يكمن إلى حد كبير فى أنها ظلت

لغة للنخبة، وفشلت دراستها ودارسوها فى عبور الفجوة بينهم وبين القـراء بشكل عام، ولعلها فجوة لا يمكن فـى الحقيقـة عبورهـا. وكـان تـأثير السيميوطيقا خارج الحدود الأكاديمية بالغ الضآلة، برغم أنهـا داخـل تلـك الحدود استمرت – ليس فى الازدهار – ولكن فى الوجـود علـى الأقـل، وطورت مراحل جديدة، وأقامت علاقة مع الكلمة الرنانـة التـى أصـبحت موضة: ما بعد الحداثة. ومع ذلك فإن تأثيرها على المعالجات النقدية التقليدية كان مدمرًا (وهو ما لا يعنى إنكار مصداقيتها أو قيمتها فى إسهاماتها). فقـد أصبحت كلمة "النزعة الإنسانية" كلمة سيئة، لكـن مـا النزعـة الإنـسانية غير الإيمان بأهمية العواطف الإنسانية، وردود الفعل الإنسانية، والرغبـات الإنسانية، والمخاوف الإنسانية، بالنسبة لنا جميعًا، ومن ثم أهميـة الأفعـال، والدوافع، والسلوك، والملاءمة لتحقيق إحساس التحقق، والفهـم، والحـوار، والاهتمام؟ هل لم تعد هذه الأمور مهمة، هل أصبحت عتيقة ومهملـة مثـل طرق التناول التى كان يتم التعبير عنها بواسطتها؟ إن السيميوطيقا أداة، وهى أداة ذات قيمة، لكن كان يتم فهمها خطأ أحيانًا على أنها الغاية النهائية. وهكذا فإن النقد الذى يتم تعريفه هنا بشكل فضفاض علي أنه يقوم على الإحـساس بالقيمة – حل محله "التفكيك"، الذى ينتظر "برهانًا" مزعومًا. لقد بدا انتصارًا نهائيًا لما أطلق عليه ليفيس (باستخدام تعبير جيريمى بنتـام) "عـالم بنتـام التكنولوجى"، عالم النزعة النفعية التى نمت من الثورة الـصناعية، وسـخر منها تشارلز ديكنز بذكاء فى روايته "أزمنة صعبة" (١٨٤٥)، والتى حللهـا ليفيس بدوره فى كتابه "ديكنز الروائى". وفى الفتـرة التـى هيمنـت فيهـا السيميوطيقا كان ليفيس بالطبع مطرودًا من المناهج الدراسية، وذلـك هـو الزمن الذى ينبغى فيه إعادة الاعتبار إليه.

لقد ماتت المزاعم الهائلة حول السيميوطيقا، وتوارى الاهتمام المثيـر حولها. وبالإضافة إلى المقالات التى ذكرناها سابقًا، فإن الـسيميوطيقا قـد

أنتجت فى سنوات نشوتها مكانة دائمة، مثل أعمال بــارت المهمــة (وهــى الأعمال المفهومة أكثر بين كل السيميوطيقيين)، مثــل "أســاطير" (١٩٥٧، ترجم إلى الإنجليزية عام ١٩٧٢)، و"S/Z" (١٩٧٠، ترجم إلى الإنجليزيــة عام ١٩٧٤)، وذلك التحليل العاشق، الذى يكاد أن يكون جملة بجملة، لرواية أونوريه دو بلزاك "سارازين"، كذلك تحليل ريموند بيللور لأعمال هيتشكوك (برغم أن أغلب القراء احتاجوا إلى وقت طويل لإدراك أن بيللــور وهيــث كانوا فى الحقيقة يحبون الأفلام التى قاموا بتفكيكها). وبشكل أكثر عموميــة، فإن السيميوطيقا علمتنا (حتى البعض منا الذين يشكون فى أنها تقــدم كــل الإجابات) أن نكون أكثر دقة وصرامة فى دراستنا للأفلام.

ومن النزعة الراديكالية للسبعينيات لم تتطور فقط الــسيميوطيقا، بــل أيضًا وعى جديد بالعنصر والنزعة العنصرية وظهور النسوية الراديكاليــة. وأصبحت المقالة الرائدة التى كتبتها لورا ميلفى "المتعة البــصرية والــسينما الروائية" (١٩٧٥)، بصفحاتها القليلة الموجزة، بالغة التأثير وبسرعة شديدة، وفتحت الباب أمام طوفان من التحليلات النسوية، كان أغلبها مهتمًا بالكشف عن النزعة الجنسية الكامنة فى بنية السينما الهوليودية. وكان من المــستحيل التنبؤ بأن ميلفى – بتبسيطها الشديد الخطر لكل من هــوكس وهيتــشكوك – سوف تستمر فى تقديم تحليلات متعاطفة ومعجبة بأفلام مثل "الرجال يفضلون الشقراوات"، و"سيئة السمعة" (١٩٤٦)، لكن المبالغة فى مقالتها الأولى هــى التى أعطت النسوية قوتها الدافعة. لقد فتحت أعمال ميلفى إمكانــات زيــادة الأصوات النسائية داخل مجال كان الرجال يسودونه تقليديًا، وكانت أعمــالا (مثلما هو الحال مع السيميوطيقا ذاتها) ذات تنوع كبير ولكن مع تميز عظيم، كما فى كتاب تانيا موديلسكى الرائع عن هيتشكوك "النساء اللاتى عرفن أكثر من اللازم" (١٩٨٨، مع طبعة مزيدة جديدة فى عام ٢٠٠٤).

المشهد النقدى اليوم... وغداً؟

فى بداية القرن الواحد والعشرين، تكتنف العالم مشكلات تتراوح من تدمير البيئة إلى الإرهاب، والتهديد بحرب نووية. وأفلام هوليوود تعكس ثقافة تحدق بها "ضجة" بلا نهاية"، وتحويل الجنس إلى سلعة، والإلهاء المستمر بثقافة القمامة. ومثل هذا السيناريو، فإن الجانب الهامشى المتواضع للنقد السينمائى يمكن أن يلعب مرة أخرى دورًا إيجابيًا.

ماذا يمكن للمرء اليوم أن يسأل داخل موقف ثقافى يزداد يأسًا، عن شخصية أسطورية لـ "ناقد مثالى"؟ أولا ضرورة فهم متماسك للعلامات النقدية التى ذكرناها سابقًا، مع القدرة على الاعتماد وعلى الأخذ من كل ما يوافق الاحتياجات. وبالإضافة إلى النقاد الذين سبق ذكرهم هناك أسماء ستانلى كافيل وويليام روثمان، وهما ممثلان ذكيان للنزعة المحافظة الجديدة. وكما أخبرنا بيير باولو بازولينى فى بداية فيلمه "ليال عربية" (ألف ليلة وليلة): "إن الحقيقة لا تكمن فى حلم واحد فقط، وإنما فى العديد من الأحلام"، إن بازان وبارت ليسا نقيضين، وأحدهما لا ينفى الآخر، لماذا إذن على المرء أن يختار بينهما؟ يجب أن نشعر بحرية الأخذ من أى شئ نجده مفيدًا، بدلا من افتراض أن نظرية جديدة واحدة تنفى كل النظريات السابقة.

وفى الخلفية يجب أن نستعيد العلاقات مع ليفيس و"أسئلة القيمة"، ولكن مع نزعة سياسية لم يكن ليفيس يقبلها قط (هل كان سيقبلها اليوم؟ ربما). إن قيمة أى فيلم بالنسبة لنا، سواء كان فيلمًا هوليوديًا كلاسيكيًا، أو طليعيًا، أو تسجيليًا، أو صامتًا أو ناطقًا، أو بالأبيض والأسود أو بالألوان، يجب ألا تعتمد فقط على السمات الجمالية، والمهارات الفنية، ومتعه اللحظية، ولكن أيضًا على ما يمكن أن نستفيد منه داخل وضع العالم الحالى.

انظر أيضاً:

"نظرية المؤلف"، "النمط الفيلمي"، "الأيديولوجيا"، "الصحف والمجلات"، "ما بعد الحداثة"، التحليل النفسي"، "الدعاية والترويج"، "نظرية الشواذ"، "نظرية التلقي"، "السيميوطيقا"، "الفرجة والجمهور"، "البنيوية وما بعد البنيوية".

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Barthes, Roland. *Mythologies.* Edited and translated by Annette Lavers. New York: Hill and Wang, 1972.

———. *S/Z: An Essay.* Translated by Richard Miller. New York: Hill and Wang, 1974.

Bazin, André. *What Is Cinema?* Edited and translated by Hugh Gray. 2 vols. Berkeley: University of California Press, 1967–1971.

Graham, Peter, ed. *The New Wave.* Garden City, NY: Doubleday, and London: Secker and Warburg, 1968.

Heath, Stephen. "Film and System: Terms of Analysis." *Screen* 16, nos. 1–2 (Spring/Summer 1975): 91–113.

Leavis, F. R. *The Great Tradition: George Eliot, Henry James, Joseph Conrad.* New York: New York University Press, 1963.

Leavis, F. R., and Q. D. Leavis. *Dickens, the Novelist.* London: Chatto and Windus, 1970.

Metz, Christian. *Film Language: A Semiotics of the Cinema.* Translated by Michael Taylor. New York: Oxford University Press, 1974.

Modleski, Tania. *The Women Who Knew Too Much: Hitchcock and Feminist Theory.* New York and London: Methuen, 1988.

Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Screen* 16, no. 3 (1975): 6–8. Reprinted in *Visual and Other Pleasures.* Bloomington: Indiana University Press, 1989.

Perkins, Victor. *Film as Film: Understanding and Judging Movies.* Baltimore: Penguin, 1972.

Sarris, Andrew. *The American Cinema: Directors and Directions, 1929–1968.* New York: Dutton, 1968. Revised ed., Chicago: University of Chicago Press, 1985.

———, ed. *Interviews with Film Directors.* New York: Discus, 1969.

Wollen, Peter. *Signs and Meaning in the Cinema,* revised ed. Bloomington: Indiana University Press, and London: British Film Institute, 1972.

Wood, Robin. *Hitchcock's Films Revisited.* New York: Columbia University Press, 1989.

كتب هذا الفصل: روبن وود

أندرو بريتون

(ولد فى عام ١٩٥٢، توفى فى عام ١٩٩٤).

برغم أن فترة أندرو بريتون الإبداعية (لقد كان أكثر النقاد إبداعًا) لم تستمر إلا خمسة عشر عامًا فقط، فقد كان ناقدًا بالمعنى الكامل للكلمة. لقد كان يملك ذلك النوع من الذكاء الذى يشتمل على ويستوعب أكثر المصادر تنوعًا وتباينًا، ينقيها، ويصنع بينها ارتباطات، ويأخذ من أى مصدر يحتاجه ويحوله لكى يكون شيئًا خاصًا به. وكان من مراجعه الدائمة الماركسية (خاصة تروتسكى)، وفرويد، وإف آر ليفيس، والتى تبدو متعارضة لكنه كان يوازن بينها دائمًا. إن الناقد المهتم بالقيمة، وبمعايير الإنجاز، سوف يحقق العظمة عندما يمتلك منظورًا يتجاوز ثقافيًا وذهنيًا إلى ما وراء حقل عمله الفعلى بكثير. وكان منظور بريتون يشمل (فيما وراء السينما) الأدب والموسيقى، اللذين كان لديه معرفة حميمة بهما، بالإضافة إلى نظرية ثقافية وسياسية.

كان عمله يضرب بجذوره بقوة فى التفكير السياسى الاجتماعى، بما فى ذلك النسوية الراديكالية، والمسائل العنصرية والعرقية، وحقوق المثليين. لكن أحكامه النقدية لم تكن قط مجرد أحكام سياسية، فقد كانت السياسة عنده مندمجة فى وعى جمالى متقف، ولم يكن يخلط بين البيانات السياسية بالتحقيق المجسد والمكثف الضرورى لأى عمل فنى أصيل. وقد ساعده إدراكه المتقف على

الاستيعاب بسهولة لكل مراحل وتقلبات النظرية النقدية. لقد تلقف السيميوطيقا منذ بدايتها، واستوعبها دون أدنى صعوبة، ليدرك بسرعة مزالقها ونقاط ضعفها، ليستخدم فقط ما يحتاجه منها ويهاجم بقيتها دون هوادة، كما فى مقالته: "أيديولوجيا سكرين". (فى إشارة إلى مجلة "سكرين" – المترجم).

وكان التزامه الرئيسى – ضمن طيف كامل وواسع من الأفكار التى يتعاطف معها والتى تشمل تاريخ السينما والسينما العالمية – بإنجازات هوليوود الكلاسيكية. وكانت قراءاته التفصيلية المدققة للأفلام، مثل "مانديجو، الآن، مسافر" و"قابلنى فى سانت لويس"، متأثرة بالسياسات الجنسية والعرقية، ونظرية التحليل النفسى، وتراث واسع من الأدب، وهى قراءات تستحق مكانة كلاسيكية باعتبارها نماذج نقدية. وتستحق دراسته الطويلة عن كاثرين هيبورن تقديرًا وتوزيعًا أوسع بكثير مما حققته، فهى ليست فقط أكثر الدراسات ذكاء عن شخصية معقدة لنجمة وحياتها الفنية، لكنها تغطى أيضًا قضايا أعم مثل إنتاج الأستوديو، والنمط الفيلمى، ونظام النجوم، والمواضعات السينمائية، وأنماط الموضوعات، والتفاعل بين كل هذه العناصر.

ولم تكن أعماله شائعة فى الأوساط الأكاديمية لأنها تهاجم – أحيانًا إلى حد التدمير – العديد من المواقف داخل الدوائر الأكاديمية حيث تم تبنيها بشكل مستهتر وبدون وعى نقدى، كذلك كانت تهاجم بالتالى تفسير هوليوود الكلاسيكية كما قدمه الناقد ديفيد بوردويل. لم يقدم أحد الإجابة قط عن هذه الأسئلة، لكن ذلك ليس لأنها أُهملت ولكن لأنها غير قابلة للإجابة. والآن، عندما يبدأ العديد من الأكاديميين فى الوقوف أمام سيطرة النظرية على النقد، فإن أعمال بريتون تعود إلى البروز. وكانت وفاته فى عام ١٩٩٤ بمرض الإيدز خسارة كبيرة للنقد السينمائى.

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Britton, Andrew. "Blissing Out: The Politics of Reaganite Entertainment." *Movie*, nos. 31/32 (Winter 1986): 1–42.

———. *Katharine Hepburn: Star as Feminist.* London: Studio Vista, 1995.

———. "*Meet Me in St. Louis*: Smith, or the Ambiguities." *CineAction*, no. 35 (1994): 29–40.

———. "A New Servitude: Bette Davis, *Now, Voyager*, and the Radicalism of the Women's Film." *CineAction*, nos. 26/27 (1992): 32–59.

Robin Wood

روبن وود

أنـــدرو ساريس

(ولـــد فـــى نيويـــورك، ولايـــة نيويـــورك،
فى ٣١ أكتوبر ١٩٢٨).

كان أندرو ساريس رشيقًا ومنطقيًا على الدوام فى تعبيره عن آرائـــه، وكان واحدًا من أهم النقاد السينمائيين الأمريكيين. ولا يمكن تقدير تأثيره على تشكيل الخريطة النقدية لأواخر القرن العشرين، سواء لاشتراكه فى تطـــوير ثقافة سينمائية أكاديمية صارمة، أو لتبشيره بنظرية "المؤلف" وتقديمها للوعى الجماهيرى. وتؤسس فطنة كتاباته ووضوحها علامة مهمة فى التحليل المدقق والمقنع للأسلوب السينمائى.

وكان ساريس من بين الأصوات الرائدة لجيل جديد من عشاق السينما – أصحاب الإيمان الخاص بالسينما cultists باستخدام تعبيره – ليبدأ حياتـــه المهنية فى عام ١٩٥٥، بالكتابة للجريدة المهمة "الثقافـــة الـــسينمائية" (فـــيلم كالتشر) ليوناس ميكاس، حيث ساهم فى تطوير واحـــدة مـــن الإصـــدارات الدورية الأولى المخصصة للدراسة النقدية الجادة للسينما. وبعد فترة إقامـــة قصيرة فى باريس فى عام ١٩٦٠، بدأ فى كتابة المراجعات النقدية للجريـــدة البديلة "فيلدج فويس" فى مدينة نيويورك، وكانـــت كتاباتـــه تثيـــر الجـــدل، وساهمت فى تحقيق مكانته باعتباره الناقد الأقدم فى الجريدة منذ عام ١٩٦٢ حتى ١٩٨٩.

ومع اتساع الثقافة السينمائية الأمريكية خـــلال الــستينيات، اســتطاع ساريس أن يقدم أساسًا نقديًا مهنيًا جديدًا من خلال مفهومين بـــالغى التـــأثير (ومثيرين للجدل)، استوردهما من نقاد "كراســـات" فـــى فرنـــسا: نظريـــة "المؤلف"، و"الميزانسين". وكان تطويره لإطار نقـــدى يتركـــز علـــى دور المخرج وينبع من عدم الرضا عن "الناقد الـــسوسيولوجى" - الكتـــاب ذوى التوجه اليسارى الذين يبدون مهتمين بالسياسة أكثر من السينما - والذى تميل كتاباته إلى التبسيط فى الربط بين تاريخ السينما والتاريخ الاجتماعى. وبرغم أن محاولته لتأسيس نظرية المؤلف لم تكن مقنعة تمامًا، فإنها قد أحدثت جدلا كبيرًا فيما يتعلق بالعلاقات الإبداعية والتفسيرية بين المخـــرج، ومعاونيـــه، والجمهور ذاته. وعلاوة على ذلك كان ساريس فى تحليلاته النقدية واحدًا من أوائل النقاد الذين ركزوا على الأسلوب أكثر من المضمون. ولم يكـــن هـــذا التناول تناولا لاسياسيًا ويعتنق الشكلية الخاوية، لكنه كان تأملا متسقًا لعناصر الفيلم الأسلوبية وعناصر المحاكاة فيه، لصالح تمييز رؤية خاصة بالفنان تجاه العالم. وبالنسبة له فإن نجاح فيلم ما لا يعتمد على إسهامات فردية لمجموعة من المبدعين، ولكن على اتساق "شخصية مميزة للمؤلف"، تتبدى بوضـــوح فى النص الفرعى - أو "المعانى الداخلية" - للفيلم.

ومع النقاد الذين كانوا خصومه أحيانًا، مثـــل بـــولين كايـــل فـــى "ذا نيويوركر"، وستانلى كاوفمان فى "ذا نيو ريبابليك"، كان ساريس مـــن بـــين أوائل جيل جديد من النقاد الذين كرسوا أنفسهم لرفع المكانة الثقافية للسينما، خاصة السينما الأمريكية. وفى جهوده لدعم السينما كفن قادر على التعبيـــر

أكثر من كونها مجرد سلع تجارية، قام بالمساهمة فى تأسيس "الجمعية الوطنية لنقاد السينما" فى عام ١٩٦٦، كما قدم تاريخاً لهوليوود يدور حول "المؤلف"، فى عمله الذى يصنف به درجات المخرجين "السينما الأمريكية" (١٩٦٨) الذى وضع فيه كل مراتب المخرجين المهمين الذين عملوا فى هوليوود.

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Levy, Emmanuel, ed. *Citizen Sarris, American Film Critic*. Lanham, MD: Scarecrow Press, 2001.

Sarris, Andrew. *The American Cinema, Directors and Directions, 1929–1968*. Revised ed. Cambridge, MA: Da Capo Press, 1996.

———. *Confessions of a Cultist: On the Cinema, 1955–1969*. New York: Simon & Schuster, 1970.

———. *The Primal Screen: Essays on Film and Related Subjects*. New York: Simon & Schuster, 1973.

———, comp. *Interviews with Film Directors*. Indianapolis, IN: Bobbs-Merrill, 1967.

آرون إى إن تيلور

كوبا "Cuba"

تعتبر كوبا حالة غير عادية فى تاريخ سينما أمريكا اللاتينية. إن تاريخ السينما الكوبية هو تاريخ صناعة سينما كانت فى السابق هادئة وكامنة، ثم عاشت تسارعًا مفاجئًا ومتفجرًا بعد ثورة عام ١٩٥٩. وكان للسينما الكوبية دور غير عادى فى صياغة الحوار الوطنى حول الفن، والهوية، والوعى، والتغير الاجتماعى، وظهرت كواحدة من أكثر صناعات السينما القومية تميزًا وتأثيرًا فى المنطقة. وفى الوقت الذى كانت فيه كل صناعات السينما فى أمريكا اللاتينية تصارع احتكار هوليوود للصناعة، فإن كوبا كانت تواجه أيضًا حصارًا اقتصاديًا مستمرًا – كان نتيجة علاقة تحدٍ معقدة مع الولايات المتحدة. وهذه العوامل تؤثر على كل من ظروف الإنتاج، ومضامين الأفلام ذاتها.

قبل الثورة

وصلت السينما لأول مرة إلى كوبا فى عام ١٨٩٧، عندما أتى إليها أحد وكلاء الأخوين لوميير ليعرض الشرائط السينماتوغرافية المخترعة حديثًا، وأيضًا ليصور لقطات من المشاهد المحلية للجزيرة. ونما طلب هائل فى كوبا على الصور المتحركة خلال النصف الأول من القرن، وتزايد عدد دور العرض السينمائية بشكل كبير. ففى عام ١٩٢٠ كان فى هافانا ٥٠ دارًا للعرض، وأكثر من ٣٠٠ فى بقية أنحاء البلاد. وكانت هناك بعض الإنجازات الجماهيرية الجديرة بالذكر خلال تلك الفترة قبل الثورة، مثل

"عذراء الإحسان" (١٩٣٠)، و"قصة عاطفية تحت أشجار النخيل" (١٩٣٥)، وكلاهما من إخراج رامون بيون، بالإضافة إلى وجود سينمائيين في هذه الفترة المبكرة كانوا متوائمين مع الأنماط الفيلمية والأساليب التقليدية التي ميزت سينما أمريكا اللاتينية آنذاك. وبرغم هذه المحاولات وغيرها، فقد فشل وجود سينما قومية كاملة في كوبا وبلدان أمريكا اللاتينية الأخرى، وكان السبب هو العوامل الاقتصادية والوضع المسيطر للموزعين من أمريكا الشمالية اللذين تحكموا في صناعة السينما المحلية.

وخلال الأربعينيات والخمسينيات، تجمع السينمائيون الهواة من أنحاء مختلفة من الجزيرة، ليكونوا عددًا من نوادي السينما، والتي كانت تعرض وتنتج الأفلام، وقاموا بتأسيس مسابقات ومهرجانات لسينما الهواة، والتي ماتزال تشكل عنصرًا مهمًا في الحياة الثقافية الكوبية حتى الآن. ومن أهم جمعيات الهواة جمعية "زماننا" (نويسترو تييمبو)، وهي منظمة ثقافية يسارية راديكالية تدعم جهود الانقلاب على نظام فولجينسيو باتيستا، الذي كان في السلطة منذ عام ١٩٥٢. وكان من بين أعضاء الجمعية الشباب عديدون ممن سوف يصبحون مهمين في السينما الكوبية الحديثة، مثل ألفريدو جيفارو (ولد عام ١٩٢٥)، سانتياجو ألفاريز (١٩١٩-١٩٩٨)، توماس جويتيريز آليًا (١٩٢٨-١٩٩٦)، خوليو جارسيا إسبينوزا (ولد عام ١٩٢٦). ودعمت الجمعية بقوة الثورة التي امتلكت السلطة في ١ يناير ١٩٥٩، واعتلى فيها فيديل كاسترو سدة الرئاسة. وبعد الثورة انطلقت صناعة السينما القومية، وتطورت السينما القومية بكل طاقتها.

صناعة جديدة

بعد ثلاثة شهور، وفيما يعتبر أول قانون يتعلق بالحياة الثقافية أسست الحكومة الثورية صناعة السينما القومية، من خلال "المؤسسة الكوبية لفن وصناعة السينما" (ICAIC)، والتى كانت منذ بدايتها مكرسة لإنتاج السينما وترويجها باعتبارها أداة لتوصيل أفكار الثورة، واعتبار السينما وسيطًا للتعليم والبحث عن بديل أيديولوجى لهوليوود.

وفى عام ١٩٦٠ تأسست مجلة "السينما الكوبية"، بدعم من المؤسسة، وظلت واحدة من المصادر الأساسية للنقد والتحليل السينمائيين فى كوبا، كما سجلت لوقائع تطور السينما الكوبية أولاً بأول. وكان التركيز الأكبر فى البداية على تطوير سجل بصرى للمشروع الثورى، واهتمت المؤسسة بإنتاج جرائد سينمائية وأفلام تسجيلية فى تلك السنوات المبكرة. وكانت هذه الأفلام تستخدم لنشر المعلومات حول المبادرات الجديدة مثل الإصلاح الزراعى، والحملة الواسعة لمحو الأمية. ويسجل فيلم "للمرة الأولى" (أوكتافيو كورتازار، ١٩٦٧) لبدايات حركة السينما المتنقلة فى كوبا، حيث أُدخلت السينما إلى المناطق الريفية التى كانت فى السابق بدون كهرباء، وهذا المثال هو واحد من أمثلة عديدة للجودة العالية والمشاعر الفياضة التى ميزت السينما التسجيلية الكوبية المبكرة منذ أول عقد للإنتاج السينمائى بعد الثورة.

وفى بلد اشتهر بأفلامه التسجيلية المبدعة، ميز سانتياجو ألفاريز نفسه باعتباره أشهر سينمائى تسجيلى كوبى خلال حياته الفنية الغزيرة والطويلة. كان يستخدم أقل المعدات، ويركز معظم جهوده على اقتباس استراتيجيات المونتاج السوفييتى من أجل تحقيق خططه وأهدافه، ليصنع مجموعة أفلام تتميز بالقوة، والإثارة، والابتكار، مثل "الإعصار" (١٩٦٣)، "الآن" (١٩٦٥)،

"هانوى، الثلاثاء الثالث عشر" (١٩٦٧)، "إل بى جيه" (١٩٦٨)، "٧٩ ربيعًا" (١٩٦٩)، وأفلام أخرى. واستكشف ألفاريز موضوعات النضال ضد الإمبريالية فى العديد من أفضل أفلامه، وترك وراءه تراثًا سينمائيًا مثيرًا للجدل ترك تأثيره على الأجيال الجديدة من سينمائيى العالم الثالث.

وعلى نحو أقل شهرة لكن بشكل مهم نقديًا، جاءت الأفلام التسجيلية المتأملة وذات الطابع الغنائى (ليريكى) للمخرج نيكولاس جوليان لاندريان (١٩٣٨-٢٠٠٣)، والتى تظهر أصالة صوته السينمائى، وصنع ثلاثة عشر فيلمًا للمؤسسة الكوبية، مثل "تحقيق صحفى" (١٩٦٦)، و"قهوة عربية" (١٩٦٨)، والتى لم تعرض كثيرًا، برغم إعادة الاهتمام النقدى بأعماله قبل وقت قصير من وفاته فى عام ٢٠٠٣.

الهوية القومية والسينما الجدلية

هناك العديد أيضًا من الأفلام الروائية التى استكملت خلال العقد الأول المثير تحت إدارة المؤسسة، وهى الأفلام التى شكلت "السينما الكوبية الجديدة"، ومن هذه الأفلام من إخراج آليا "موت بيروقراطى" (١٩٦٦)، و"ذكريات التخلف" (١٩٦٨). وأسس فيلم "موت بيروقراطى شغف الجمهور الكوبى بالنقد الاجتماعى الساخر، والقادمون من خارج المشهد الكوبى يندهشون فى العادة عندما يرون أن الأفلام المدعومة من الدولة مثل هذا الفيلم تتناول مناطق شذوذ النظام، لكن الحقيقة أن هذا الاتجاه – الذى يتجسد فى الأفلام التى تحاول تقليد آليا – يحددا واحدة من سمات السينما الكوبية. ومن ناحية أخرى فإن "ذكريات التخلف" يوضح جانبًا آخر مختلفًا تمامًا عند آليا، وهو مثال على السينما الجدلية فى أرقى نماذجها. إنه فيلم يتسم بالثراء

من ناحية الموضوع والأسلوب، ويخلق فرصة لرفع مستوى الوعى السياسى داخل التجربة الفنية، ويحث المتفرج على حوار إيجابى مفتوح مع الفيلم.

كانت أفلام آليا والمخرجين الآخرين المبكرة من إنتاج المؤسسة، تقوم باستكشاف واسع لقضايا الهوية القومية الكوبية، وميراث الفترة الاستعمارية، والخطط والأهداف الثورية الجديدة، باستخدام أشكال وأنماط فيلمية مختلفة. وخلال هذه الفترة ذاتها، صنع هومبيرتو سولاس (ولد عام ١٩٤١) أفلامه الكلاسيكية مثل "مانويلا" (١٩٦٦) و"لوسيا" (١٩٦٨)، ليبدأ اتجاهًا في استخدام بطلة امرأة كتجسيد مجازى للهوية القومية المعقدة والمتطورة، وهى الأفلام التى أسست لمكانة سولاس كواحد من الأصوات الفنية الأصيلة في كوبا. وكان هذا الفيلمان قد قاما بمونتاجهما ببراعة نيلسون رودريجيز (ولد عام ١٩٣٨)، وهو أحد فنانى المونتاج العظام فى كوبا، وتوضح الأفلام التى اشترك فيها المدى الذى كان فيه عنصرًا مكملاً فى السينما الكوبية منذ الثورة، فقد عمل فى العديد من – إن لم يكن معظم – الأفلام المهمة منذ ذلك التاريخ. وكانت استراتيجية سولاس فى استخدام شخصية هامشية لتجسيد الخطة القومية التقدمية، هى الاستراتيجية التى تلقفها مخرجون كوبيون آخرون، مثل "بورتريه تيريزا" (١٩٧٩) إخراج باستور فيجا (١٩٤٠-٢٠٠٥)، و"حتى نقطة معينة" (١٩٨٣) من إخراج آليا، و"طريقة أو أخرى" (١٩٧٤) من إخراج سارا جوميز (١٩٤٣-١٩٧٤).

وخلال هذا العقد الأول الاستثنائى أيضًا، جاءت أفلام مثل "هجوم ماشيت الأول" (١٩٦٩)، لمانويل أوكتافيو جوميز (١٩٣٤-١٩٨٨)، و"مغامرات خوان كوين كوين" (١٩٦٧) لجارسيا إسبينوزا، وهى الأفلام التى تتناول قضايا التاريخ والهوية، باستخدام أشكال أسلوبية مبتكرة، فى رفض

صريح للتواؤم مع الأنماط الفيلمية التقليدية، أو الوسائل التقليدية للسرد. وهذا السرد غير الخطى يتطلب نوعًا مختلفًا من الانتباه والمشاركة من جانب المتفرج، كما أنه يوضح النزوع إلى التجريب الذى كان جانبًا من السينما الكوبية بعد الثورة منذ البدايات.

وكانت السنوات التى تلت سنوات الستينيات المزدهرة تعرف باسم "الخمسة أعوام الرمادية"، إذ كانت فترة أصبح فيها الفن الكوبى يتم إنتاجه فى أجواء الامتثال الأيديولوجى، وبرغم ذلك فقد ظهر العديد من أفلام الدراما التاريخية المهمة، مثل "معركة كوبية ضد الشياطين" (١٩٧٢) و"العشاء الأخير" (١٩٧٦) من إخراج آليا، و"أيام الماء" (١٩٧١) من إخراج جوميز، و"يوميات خوسيه مارتى" من إخراج خوسيه ماسيب، و"فرانشيسكو الآخر" (١٩٧٥)، و"مولولا" (١٩٧٩)، وكلاهما من إخراج سيرخيو جيرال (ولد عام ١٩٣٧).

وخلال الفترة ذاتها، كتب خوليو جارسيا إسبينوزا مقالة "من أجل سينما غير تامة"، والتى قال فيها إن الاكتمال التقنى للسينما الهوليودية هو هدف زائف، ودعت المقالة إلى أن يركز سينمائيو العالم الثالث بدلا من ذلك على صنع أفلام تتطلب اشتراكًا إيجابيًا من جانب المتفرج فى بناء وتشكيل الواقع الاجتماعى. وكان للمقالة تأثير كبير، وظلت واحدة من أهم الدراسات النظرية التى كتبها سينمائى من أمريكا اللاتينية. وفى عام ١٩٧٤ قامت مخرجة من السينمائيات القليلات فى المؤسسة الكوبية، وهى سارا جوميز، بصنع الفيلم الذى كان رمزًا لهذه المرحلة، هو "طريقة أو أخرى"، وهو فيلم يتسم بالراديكالية الإبداعية، التى تدمج الاستراتيجيات الروائية والتسجيلية فى تناول

طيف من القضايا الاجتماعية الملحة (مثـل النزعـة الذكوريـة، الثـورة، التهميش، التغير الاجتماعى)، بقدر كبير من الحساسية والعمق. والفيلم عبارة عن حوار بين شخصيتين رئيسيتين، يعكس التوترات فى المجتمع كله. وقـد أكمل الفيلم آليا وجارسيا إسبينوزا بعد وفاة جوميز المبكـر خـلال مرحلـة الإنتاج، وقد اكتسب الفيلم مكانًا يستحقه فى قائمة أفضل الأفـلام النـسوية، وكان موضوعًا للعديد من الدراسات العالمية.

وبعد عامين من "ميثاق العائلة" الذى سعى لمواجهة الذكورية المتأصلة فى المجتمع الكوبى، وحث على مستوى جديد من المشاركة الذكوريـة فـى تربية الأطفال، وخلال فترة تم فيها تشجيع المرأة الكوبية على دخول مجـال العمل، صنع باستور فيجا فيلمه المثير للجدل "بورتريـه تيريـزا" (١٩٧٩)، الذى يتناول قضايا عمل المرأة خارج المنزل، والمعايير المزدوجة للرجـال والنساء، وقضايا حساسة أخرى، وأثار الفيلم جدلا محليًا واسـعًا، وأوضـح كيف أن الأفكار النسوية ماتزال بعيدة عن التكامل فى المجتمع الكوبى، كمـا أوضح أن التراث الذكورى سوف يستمر فى احتلال مكانة داخـل الخطـة والأهداف الثورية. وفى أواخر هذا العام بدأ المهرجان السنوى لسينما أمريكا اللاتينية الجديدة فى هافانا. ويظل هذا المهرجان حتى اليوم واحدًا من أهـم الأحداث الثقافية فى كوبا، وأحد مهرجانـات أمريكـا اللاتينيـة الـسينمائية الكبرى، ويقدم فرصة للتبادل والحوار، ويتيح للعديد من الغربـاء أن يـروا كوبا والسينما الكوبية بأنفسهم.

وأبدت الثمانينيات ابتعادًا عن الأفلام المعقدة لجارسيا إسبينوزا والتـى بشر بها فى مقالته "السينما غير التامة"، وظهرت حركة عامة نحو اسـتخدام

أشكال سينمائية أكثر جماهيرية وقابلية للتذوق. وكان إنتاج المؤسسة الكوبية متنوعًا، إذ يقدم طيفًا واسعًا من أفلام الدراما المعاصرة، وأفلام النقد الاجتماعى الساخر، والدراما التاريخية، وأفلام الأنماط الفيلمية. وظهرت مجموعة موهوبة جديدة من السينمائيين الكوبيين خلال تلك الفترة، لكن كان العديد من المراقبين يرون أن ذلك الإبداع المتفجر، والتميز الفنى، للعقد الأول من الإنتاج فى ظل المؤسسة، كانا مفتقدين فى السينما الكوبية فى الثمانينيات. لكن من الاستثناءات كان فيلم التحريك الطويل "مصاصو الدماء فى هافانا" (١٩٨٥) من إخراج خوان بادرون (ولد عام ١٩٤٧)، وهو الفيلم الذى أُستقبل بحفاوة نقدية. لقد استحوذ بادرون على خيال الجماهير فى عام ١٩٧٩ بفيلم التحريك Elpidio Valdes ، والذى أظهر أسلوبًا بصريًا وحساسية سردية قوية. لقد ظهر فى كوبا العديد من فنانى التحريك الموهوبين، مثل توليو راجى، وماريو ريفاس، وآخرين، كما شهدت الثمانينيات مستوى عاليًا غير عادى فى إنتاج هذه الأفلام.

وفى عام ١٩٨٥ تأسست "المدرسة العالمية للسينما والتليفزيون" (EICTV) بدعم من "صندوق دعم سينما أمريكا اللاتينية الجديدة"، وكان أول مدير لها هو المخرج الأرجنتينى فيرناندو بيرى (ولد عام ١٩٢٥) الرائد فى سينما أمريكا اللاتينية الجديدة. وقدمت السينما تحت إدارة خوليو جارسيا إسبينوزا كلية عالمية متميزة، وفيها يشترك الطلبة من كل أنحاء العالم فى ورش وبرامج مع بعض الأسماء اللامعة مثل الكاتب الكولومبى جابرييل جارسيا ماركيز (ولد عام ١٩٢٨)، والمخرج الأمريكى فرانسيس فورد كوبولا (ولد عام ١٩٣٩)، وآخرين.

الفترة الخاصة وما بعدها

مع انهيار الاتحاد السوفييتى، دخلت كوبا ما يطلق عليه "الفترة الخاصة"، التى تتسم بالصعوبات الاقتصادية، والنقص فى العديد من الموارد، وأزمة الهوية، عندما تم وضع المستقبل الاقتصادى والسياسى موضع التساؤل. ومن أهم أفلام عام ١٩٩١ الكوميديا السوداء التى أثارت جدلا واسعًا "أليس فى مدينة العجائب"، من إخراج دانييل دياز توريس (ولد عام ١٩٤٨)، وهو الفيلم الذى يستكشف توترات هذه الفترة باستخدام عالم فانتازى سريالى كخلفية، كما أخذ الفيلم التقاليد الكوبية فى السخرية الاجتماعية إلى مستوى جديد.

وبعد عدة سنوات ظهر "الفراولة والشوكولاتة" (١٩٩٤) من إخراج توماس جويتيريز آليا وخوان كارلوس تابيو، وكتابة سينال باز، وهو الفيلم الذى حقق النجاح بسرعة وأصبح أكثر الأفلام نجاحًا فى تاريخ السينما الكوبية. وقد تم ترشيح الفيلم للأوسكار عن أفضل فيلم أجنبى، وقدم السينما الكوبية لجمهور واسع أكثر من قبل. لقد اندهش الجمهور الأجنبى من أن الحكومة الكوبية تدعم مثل هذا الفيلم الذى ينتقد العقائدية السياسية. ثم جاء فيلم "جوانتاناميرا"، وهو فى جوهره إعادة لفيلم "موت بيروقراطى" فى أجواء عصرية، على خلفية من تناقضات "الفترة الخاصة"، وهذا الفيلم وداع حنون لكوبا وللشعب الكوبى، إذ كان آليا يحتضر بالفعل عندما صنعه، ويتكشف الفيلم كتأمل شخصى عن الموت، حتى لو كان فى جانب منه تهريجيًا، ومجازًا قوميًا فى الجانب الآخر.

وكان فيرناندو بيريز (ولد عام ١٩٤٤) قد بدأ حياته الفنية كمساعد مخرج لكل من آليا وسانتياجو ألفاريز، وقد ظهر كواحد من أهم المخرجين الكوبيين وأكثرهم أصالة. وفيلماه "مدغشقر" (١٩٩٤) و"الحياة أن تُصفِّر"

(١٩٩٨) هما أفلام مجازية متأملة تشبه الأحلام، وتعالج قضايا مألوفة، من بينها قضية الهوية القومية، ولكن بطرق جديدة تمامًا. إن أفلامه تسعى بشكل عاطفى ساحر إلى أن تتناول التوترات الداخلية التى تواجه الشعب الكوبى، بما فى ذلك الحوار الداخلى المعقد حول ترك الجزيرة أو البقاء فيها. وكان فيلمه التسجيلى الذى فاز بجوائز "جناح هافانا" (٢٠٠٣)، حكاية مؤثرة عن يوم فى حياة عديد من المقيمين فى هافانا، وقد أُستقبل الفيلم بمديح واسع وفاز بعدد من الجوائز العالمية.

لقد تناولت الأفلام الكوبية بشكل متزايد أفكار الرحيل عن كوبا أو العودة إليها، وتشظى العائلات أو إعادة وحدتها، بما فى ذلك المحاولات السينمائية المتفاوتة مثل "نادا" (لا شئ) (٢٠٠١) من إخراج خوان كارلوس كريماتا مالبيرتى، و"عسل إلى أوشان" (٢٠٠١) من إخراج هومبيرتو سولاس. إن هذا الوعى المكثف بعلاقة كوبا بالعالم الخارجى ينعكس فى الواقع الاقتصادى لصناعة السينما أيضًا. فكوبا تعتمد بشكل متزايد على الإنتاج المشترك مع البلدان الأخرى لصنع الفيلم، كما فى الظروف الاقتصادية للصناعة ماتزال غير مستقرة.

وهناك العديد من الأفلام المهمة، التسجيلية والروائية، يتم صنعها بشكل مستقل عن المؤسسة الكوبية. وهناك محاولات حديثة، مثل "فى الوريد" (٢٠٠٢) من إخراج تيرينس بيارد سوموهانو، و"جذور قلبى".(٢٠٠١) من إخراج جلوريا رولاندو، و"اليوم التالى" (٢٠٠١) من إخراج إسماعيل بيردومو وبلادامير زامورا، و"يوتوبيا" (٢٠٠٤) من إخراج أرتورو إينفانت، تعكس طيفًا واسعًا من الموضوعات المثيرة للجدل، والتى يسعى السينمائيون المستقلون لاستكشافها. ويواجه الإنتاج المستقل فى كوبا العقبات ذاتها التى

يواجهها الإنتاج المستقل فى أى مكان آخر، فمن الصعب على السينمائيين المستقلين العثور على التوزيع والتمويل، ناهيك عن كسب عيشهم كفنانين خارج الصناعة. ومع ذلك، ومع تزايد تقنية الفيديو الرقمى، ومع مبادرات مثل "المهرجان العالمى للسينما ذات الميزانية المنخفضة" الذى أطلقه هومبيرتو سولاس بدءًا من عام ٢٠٠٣، فإن كل الإشارات تفيد بأن الإمكانات الجديدة للتعبير السينمائى سوف تستمر فى التطور فى كوبا، وأن كوبا سوف تستمر فى تقديم إسهامات قيمة لسينما أمريكا اللاتينية.

انظر أيضًا:

"السينما القومية"، "السينما الثالثة".

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Chanan, Michael. *Cuban Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

King, John. *Magical Reels: A History of Cinema in Latin America*. London: Verso, 1990.

Martin, Michael T., ed. *New Latin American Cinema, Volumes I and II*. Detroit, MI: Wayne State University Press, 1997.

Pick, Zuzana M., and Thomas G. Schatz. *The New Latin American Cinema: A Continental Project*. Austin: University of Texas Press, 1993.

كتب هذا الفصل: روث جولدبيرج

توماس جويتيريز آليا

(ولد فى هافانا، كوبا، فــى ١١ ديــسمبر ١٩٢٨، توفى فى ١٦ أبريل ١٩٩٦).

توماس جويتيريز آليا هو أشهر مخرجى كوبا وأكثــرهم جماهيريــة (وهو معروف فى كوبا باسم "تيتون")، حصل على درجة فى القــانون مــن جامعة هافانا بينما كان يصنع أفلامه الأولى، وذهب للدراسة فــى "المركــز التجريبى للسينما" فى روما، وكان تأثير الواقعية الجديدة الإيطالية واضحًا فى فيلمه "عامل الفحم"، والذى صنعه بالتعاون مع خوليو جارسيا إسبينوزا فــى عام ١٩٥٥ بعد عودته إلى كوبا، وكان لهذا الفيلم دور مهم فى بداية الحركة المسيسة المعروفة باسم "سينما أمريكا اللاتينية الجديدة"، وكانت فى مقدمــة محاولات سينمائيى أمريكا اللاتينية من أجل استكــشاف التــأثير الــسياسى المحتمل للوسيط السينمائى على القضايا الاجتماعية الملحة.

وكان آليا مناصرًا متحمسًا لثورة عام ١٩٥٩، وكان من بين مؤسسى "المؤسسة الكوبية لفن وصناعة السينما". وأعماله تصف ظلال وتناقــضات الحياة اليومية فى كوبا الاشتراكية. وقد تحدث بصراحة عن واقــع الثــورة الكوبية بكل غرابتها، ليقر بأهمية النقد الثقافى لعمليــة التغيــر الاجتمــاعى الجارية. وتتناول أفلامه الواقع السياسى المعقد، والعملية البيروقراطية العبثية

المعقدة، واستمرارية العقليات الرجعية فى مجتمع أعاد تكريس نفسه لتحقيق مثل عليا تقدمية.

وتعارض أفلام آليا، بدفئها وحيويتها وتعقيدها، التنميط فى السينما الشيوعية التى تميل إلى الدعائية الجوفاء. وقد دعا آليا إلى "سينما جدلية"، تجعل المتفرج يشارك بشكل إيجابى فى حوار دائم حول الحياة الكوبية.

وقد استكشف طيفًا واسعًا من الأنماط الفيلمية والأساليب طوال حياته الفنية الطويلة، التى قضاها فى صنع أفلام تسجيلية، وكوميدية، ودراما تاريخية ومعاصرة، وكانت أفلامه التاريخية مثل "معركة كوبية ضد الشياطين" (١٩٧٢)، و"العشاء الأخير" (١٩٧٦)، من بين أرقى الأمثلة على العديد من أفلام كوبا المهمة من هذا النمط. كما كانت كوميدياته، مثل "اثنا عشر كرسيًا" (١٩٦٠)، و"موت بيروقراطى" (١٩٦٦)، و"الناجون" (١٩٧٩)، و"جوانتاناميرا" (١٩٩٥)، تسخر بشكل متعاطف من الجنون البيروقراطى للنظام السياسى الكوبى، وتقلب القيم البرجوازية، واستخدم فى هذه الأفلام كل استراتيجيات الهجاء الاجتماعى الساخر والتهريج.

واشتهر آليا بأفلامه "ذكريات التخلف" (١٩٦٨) و"فراولة وشوكولاتة" (١٩٩٤)، والتى هى من بين الأفلام الكوبية الأكثر استقبالا للمديح. ويسجل فيلم "ذكريات التخلف" للحياة الداخلية لمثقف منعزل من الطبقة الوسطى يتزايد اغترابه عن محيطه بعد انتصار الثورة، لكنه يفتقد الاقتناع بالرحيل عن كوبا. وكان "فراولة وشوكولاتة" هو أول فيلم كوبى يتلقى ترشيحًا فى الأوسكار عن أفضل فيلم أجنبى، ويدور الفيلم فى السبعينيات خلال فترة الامتثال الأيديولوجى، وهو يركز على الصداقة بين رجل شاذ متقدم فى

السن، وطالب جامعى مناضل سياسيًا. وفى معالجة آليا للفترة التاريخية، فإن الطالب المناضل هو الذى يتعرض لتحول وجدانى عميق، ويصل إلى أن يفهم أن الرجل الشاذ الذى يحطم التابوهات هو البطل الحقيقى.

مشاهدات مقترحة:

"اثنا عشر كرسيًا (١٩٦٠)، "موت بيروقراطى" (١٩٦٦)، "ذكريات التخلف" (١٩٦٨)، "العشاء الأخير" (١٩٧٦)، "فراولة وشوكولاتة" (١٩٩٤).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Schroeder, Paul A. *Tomas Gutierrez Alea: The Dialectics of a Filmmaker*. New York: Routledge, 2002.

روث جولدبيرج

أفـلام المجموعة الخاصة "Cult Film"

تستخدم عبارة "أفلام المجموعــات الخاصــة" الآن كثيــرًا، وبــشكل فضفاض تمامًا حتى إن المفهوم الذى تشير إليه أصبح من الصعب تحديــده، خاصة فى ضوء تنوع هذه الأفلام ذاتها والتى يتم جمعها معًــا تحــت هــذا المصطلح. ورغم أن أفلام المجموعات الخاصة يشار إليها عادة كما لو كانت محددة تمامًا ونمطًا فيلميًا خاصًا، فإن هذا ليس صحيحًا، فهذه الأفلام تــضم تنويعة هائلة من التصنيفات الشكلية والأسلوبية المختلفة. وفــى الحقيقــة أن العديد من أفلام المجموعات الخاصة يتم تصنيفها هكذا بسبب تعدد أنماطهــا والجمع بين هذه الأنماط أحيانًا فى فيلم واحد، أو بسبب سماتها الغريبة التــى تخرج بها تمامًا عن عالم نمط فيلمى محدد.

إن الأفلام قد تطور مجموعة من المعجبين بها المتحمسين لها بالعديــد من الطرق: على أساس طريقة إنتاجهــا أو عرضــها، أو بــسبب ســماتها الداخلية، أو من خلال التوجه إلى جمهور محدد. ويعتمد التعريــف المعتــاد لأفلام المجموعات الخاصة على إحساس بتميزها عن سينما التيار الــسائد. وهذا التعريف يثير بالطبع قضايا حول دور فيلم المجموعات الخاصة كشكل من أشكال المعارضة، وعلاقته المتوترة مع عمليــات تأســيس المؤســسات ووضع التصنيفات (السائدة – المترجم)، وفى العــادة فــإن معجبــى أفــلام المجموعات الخاصة يصفون هذه الأفلام باعتبارها مميزة عــن صــناعات السينما التجارية ووسائط الاتصال السائدة، ولكن العديد من هذه الأفلام هــى

فى الحقيقة تعتمد تمامًا على السينما التجارية والوسائط السائدة أكثر مما يرغب هؤلاء المعجبون فى الإقرار به.

ومعظم أفلام المجموعات الخاصة منخفضة الميزانية، كما أن معظمها لا يخلو من العيوب بطريقة ما، حتى لو كان ذلك يعنى تمثيلا روائيًا أو مؤثرات خاصة رخيصة. وبرغم أن العديد من هذه الأفلام تتناول مادة موضوع تكون منفرة أو عديمة الذوق، فإن أغلب الأفلام التى جمعت معجبين فإنها لم تفعل ذلك لأنها – بالضرورة– أفلام صادمة أو محرمة، ولكن لأنها مصنوعة من خلال وجهة نظر مغرقة فى الفردية، وتتضمن قصصًا غريبة، وشخصيات خارجة عن المألوف، وديكورات مبهرجة، وعناصر أخرى شاذة، قد تبدو من الظاهر بلا مغزى مثل ظهور صورة واحدة متفردة، أو ظهور دور كومبارس أداه ممثل أدوار ثانوية. والعديد من أفلام المجموعات الخاصة تفتقد القدرة على جذب جمهور عريض، كما أن العديد منها كان من الممكن أن يختفى تمامًا من تاريخ السينما لولا المعجبين المخلصين، الذين يمكن أن يتخذ إخلاصهم شكل العاطفة المحمومة.

وأفلام المجموعات الخاصة تعبر حدود الذوق، والشكل، والأسلوب، والنمط الفيلمى. فهناك من هذا النوع أفلام ويسترن مثل "جونى جيتار" (١٩٥٤)، وأفلام موسيقية مثل "صوت الموسيقى" (١٩٦٥)، وأفلام رومانسية مثل "ذهب مع الريح" (١٩٣٩)، وأفلام تسجيلية مثل "أبواب الجنة" (١٩٧٨)، وأفلام مخدرات مثل "الراكب المتمهل" (١٩٦٩)، وأفلام المراهقين مثل "نقوش أمريكية على الجدران" (١٩٧٣) و"منزل الحيوانات" (١٩٧٨)، وفيلم ريتشارد لينكليتر "دائخ ومشوش" (١٩٩٣). وهناك أفلام مجموعات خاصة تستغل موضوعات معينة، مثل "جنون تدخين الحشيش" (١٩٣٦)، وأفلام

استغلال الزنوج مثل "شافت" (١٩٧١)، وأفلام استغلال البورنو مثل "الزور العميق" و"خلف الباب الأخضر" (كلاهما فى عام ١٩٧٢). والعديد من هذه الأفلام تعتمد على الموسيقى، وطورت أتباعًا دائمين على أساس شريط الصوت وحده، مثل "تومى" (١٩٧٥)، و"مدرسة الروك آند رول الثانوية" (١٩٧٩)، و"إخوة البلوز" (١٩٨٠)، و"بينك فلويد: الجدار" (١٩٨٢).

وهناك أفلام أخرى دخلت تحت إطار المجموعات الخاصة لمجرد أنها تعطى جوًا معينًا، وتوحى بطابع محدد أو فترة تاريخية محددة، أو لمجرد أنها غريبة تمامًا ومن أمثلة هذا النوع أفلام متنوعة مثل "هارولد ومود" (١٩٧١)، و"ميتًا أو حيًا" (١٩٨٠)، و"ديفا" (١٩٨١)، و"بائع الأنصال" (١٩٧٢)، و"الوجه ذو الندبة" (١٩٨٣)، و"رجل الاسترداد" (١٩٨٤)، و"مغامرة بى وى الكبرى" (١٩٨٥)، و"المنتقم السام" (١٩٨٥)، و"صعب المراس" (١٩٩٢)، و"ليبووسكى الكبير" (١٩٩٨). وفى الوقت الذى تجتذب هذه الأفلام أساسًا معجبين من الذكور، فقد تزايدت الإناث من المعجبات بهذه الأفلام حول ما يطلق عليه "أفلام البنات" (chick flicks) مثل "وادى الدمى" (١٩٦٧)، وفيلم المراهقات مثل "بلا دليل" (١٩٩٥)، وأفلام ضد المراهقات مثل "هيذرز" (١٩٨٩).

أفلام حرف (ب) وأفلام النفايات

ربما كانت أوائل الأفلام التى طورت أتباعًا لها هى أفلام حرف (ب)، التى كانت تُصنع على عجل، وبتكاليف قليلة، والتى بلغت ذروتها فى "العصر الذهبى" لهوليوود، ثم تكاثرت فى منتصف الثلاثينيات، عندما شعر الموزعين بأن عروض "الفيلمين فى برنامج واحد" قد تغرى الجمهور الذى

أنهكته فترة الكساد الكبير بالعودة إلى دور العرض. ونجحت هذه الاستراتيجية، وتدفق الجمهور المخلص للفرجة على الأفلام إلى أفلام حرف (ب) الرخيصة مثل "يد المومياء" (١٩٤٠)، و"وجه خلف القناع" (١٩٤١)، و"المرأة ثعبان الكوبرا" (١٩٤٤) و"المتوحش الأبيض" (١٩٤٣). وكانت معظم (وإن لم يكن كل) هذه الأفلام من نمط الرعب أو الخيال العلمى، وكانت تنتج بدون تكاليف كبيرة، وكان أغلب الجمهور لا يرحب بها فيما عدا المعجبين بها، الذين كانوا يجدون فيها ما يمتع "رغباتهم الدنيا" أكثر مما يجدون فى الملاحم المحترمة الفخمة التى كانت تُنتج بفضل أرباح أفلام حرف (ب).

وإذا كانت أفلام حرف (ب) تُصنع على نحو قليل التكاليف، فإن هذا لا يعنى أنها كانت رديئة بالضرورة، ومع ذلك فطوال الخمسينيات والستينيات كان هناك عدد من الأفلام التى تفتقد المهارة يتم صنعها وتجد أتباعًا من مجموعات خاصة. وتأسست جماليات فيلم "النفايات" على أساس تذوق هذه الأفلام منخفضة الميزانية. وكان المخرجون يناضلون ضد الحدود الضيقة للميزانية، ليضطروا كثيرًا لاستخدام أزياء بديلة وحلول لتصميم الديكور كان ينتج عنها أحيانًا نتائج غريبة بحق أو نتائج غير مقصودة. وقد تمت فيما بعد استعارة جماليات النفايات عن طريق سينمائيى الأندرجراوند مثل آندى وارهول (١٩٢٨-١٩٨٧)، وجاك سميث (١٩٣٢-١٩٨٩)، وإخوان كوشار (جورج، ولد فى ١٩٤٢، ومايك ولد فى ١٩٤٢)، والذين صنعوا أسماءهم بأرخص الطرق الممكنة.

فشلت معظم أفلام النفايات الأصلية فى شباك التذاكر على نحو بائس، ثم اكتسبت شهرة بين المجموعات الخاصة عند إعادة عرضها بعد ذلك، حين

توجهت إلى جمهور معين، لديه رؤية للحنين إلى الماضى. وكان أغلب هذه الأفلام ليست منتجات كبرى لاستوديوهات هوليودية، بل كانت تُصنع على نحو مستقل، وتتوجه إلى دور العرض مواقف السيارات، وكان بعضها يصنع خارج الولايات المتحدة. وتتضمن هذه الأفلام ملحمة الوحش اليابانى "جودزيللا" (١٩٥٤)، وتقليده الدنماركى ذا الميزانية المنخفضة "ريبتيليكوس" (١٩٦٢)، بالإضافة إلى الأفلام المتواضعة التى قام بتمثيلها بوريس كارلوف مثل "قلتمت أيها الوحش" (١٩٦٥)، وأفلام استغلال الجنس الغريبة مثل "نساء وونجو البريات" (١٩٥٨). والآن فإن عديدًا من هواة الفرجة على السينما منجذبون إلى السمات الرديئة السخيفة فى هذه الأفلام، إلى ميزانيتها القليلة، وقيم إنتاجها المنخفضة، والتمثيل الرهيب. وهناك العديد من هذه الأفلام من صنع روجر كورمان (ولد عام ١٩٢٦)، الذى كان فى الأصل متخصصًا فى الإنتاج السريع بمصادر قليلة الميزانية وتسويق تجارى ضئيل، ومن أفلامه "هجوم وحوش الكابوريا" (١٩٥٧)، و"مخلوق من البحر المسكون" (١٩٦١). وتأكدت مكانة كورمان فى تاريخ سينما المجموعات الخاصة بفضل عينه التى لا تبارى فى التقاط المواهب، التى كان يوظفها فى مراحل مبكرة جدًا من حياتها الفنية، ومن أشهر هؤلاء جاك نيكولسون، وفرانسيس فورد كوبولا، ومارتين سكورسيزى، وجوناثان ديمى، وجيمس كاميرون، وبيتر بوجدانوفيتش.

وكان الملك الذى لا نظير له فى سينما النفايات هو بلا شك إدوارد دى وود جونيور (١٩٢٤-١٩٧٨)، ومن أفلامه "عروس الوحش" (١٩٥٥)، و"الخطة ٩ من الفضاء الخارجى" (١٩٥٩)، وهى الأفلام التى تعتبر قمة فى السحر البدائى الساذج. وقوبلت هذه الأفلام بالاحتفاء عند عرضها بعد ذلك

بفترة، بسبب حماقتها الظريفة المتفردة، وبسبب لامعقولية حبكاتهـــا. ومثـــل معظم أفلام المجموعات الخاصة "الرديئة" الأخرى، فـــإن أفـــلام وود تفتقـــد الذكاء والرهافة، لكن عشاقها أحبوها لهذا السبب ذاته. ومن المثير للاهتمـــام أن المجموعات الخاصة قد نمت مؤخرًا حول أفلام معاصرة أكثـــر "رداءة"، وعلى سبيل المثال فبعد العرض التجارى لفيلم "فتيات الاستعراض" مباشرة، وهو الفيلم الذى أخرجه بول فيرهوفن عام ١٩٩٥، وحصل فقط فى شـــباك التذاكر على نصف تكاليفه التى بلغت ٤٠ مليون دولار، عُرض الفيلم فـــى لوس أنجلس ثم فى نيويورك فى حفلات منتصف الليل الموجهة للمجموعات الخاصة. إن هذه الظاهرة توحى بأن جماليات فيلم الجماعات الخاصة ليست بالضرورة مناقضة للميزانية الكبيرة، أو للـــسوق الـــضخمة التـــى تغـــذيها استوديوهات هوليوود الكبرى.

إن هذا التلاقح (بين الأفلام ذات الميزانيات الصغيرة والكبيرة) يثيـــر السؤال حول الفرق بين فيلم "المجموعات الخاصة" والفيلم الذى يبدو مصقولا لكنه سخيف camp ، وبشكل عام فإن فـــيلم "الكامـــب" بـــدأ فـــى مـــسارح الأندرجراوند والمجتمعات السينمائية فى نيويورك، وهو سمة للطريقة التـــى تُستقبل بها الأفلام وليست سمة فى الأفلام ذاتها. وفى الحقيقة أن الكامـــب – طبقًا لما تقوله الناقدة سوزان سونتاج – هو دائمًا نتيجة لعاطفة خالصة لكنها ضلت طريقها، بصرف النظر عما إذا كانت هذه العاطفة عظيمة أو مثيـــرة للشفقة. ولكى يعتبر أحد الأفلام نوعًا من الكامب، فلا يكفى إخفاقـــه، أو أن يبدو وقد عفى عليه الزمن، أو بدا مبالغًا أو مفرطًا فى الغرابة، إذ يجـــب أن تكون هناك عاطفة وصدق أصيلان فى صنعه. إن الكامب يعتمد على إيمان بالفيلم وعاطفة تجاهه، يتشارك فيهما المخرج والجمهور، عادة عبر مـــرور

الزمن، وهو ما يتناقض مع الافتراض الشائع أن الكامب يهتم فقط بسطح الأشياء وما يتعلق به من الأمور السطحية.

لذلك فإن المفهومين - فيلم المجموعات الخاصة وفيلم الكامب - يتداخلان بوضوح في عدة أوجه، وهناك العديد من الأفلام التي تطور أتباعًا من مجموعات خاصة بسبب سمات الكامب فيها. وعلى سبيل المثال فإن العديد من أفلام الشركات، الكبرى قد اجتذبت جمهورًا بعد عرضها الأصلي بفترة، حين توجهت إلى جمهور الشواذ، وهذا ينطبق بشكل خاص على الأفلام التي تقدم نجومًا أو نجمات في أدوار المثليين، مثل جوان كراوفورد، وجودي جارلاند، وليزا مينيللي، وباربرا سترايساند، خاصة عندما تكون أدوارًا ميلودرامية أو مثيرة للشفقة. ومن هذه الأفلام "ميلدريد بيرس" (١٩٤٥)، و"الأفضل من كل شئ" (١٩٥٩)، و"مولد نجمة" (في نسختي ١٩٥٤ و ١٩٧٦)، و"ماذا حدث للصغيرة جين؟" (١٩٦٢)، والأفلام المماثلة التي يعتبروها معجبوها أفلام تتسم بالتهافت، والعاطفية والجدية الزائدتين، وعلى سبيل المثال فإن فيلم عام ١٩٥١ عن سيرة حياة جون كراوفورد "أمي العزيزة" اعتبر على الفور من أهم أفلام الكامب بواسطة أتباع وعشاق كراوفورد من الشواذ، ووصل بسرعة إلى دوائر عروض منتصف الليل بعد عرضه الأول.

وهناك أفلام أخرى طورت معجبين لأفلام المجموعات الخاصة بسبب تقديمها المتفرد لألاعيب جديدة أو مؤثرات خاصة. وعلى سبيل المثال فإن فيلم هيرشيل جوردون لويس الذي نال نجاحًا تجاريًا كبيرًا في دور عرض مواقف السيارات "حفل الدماء" (١٩٦٣) قد اكتسب مكانة أفلام المجموعات الخاصة، وكان السبب الجزئي في ذلك هو أنه أول فيلم يقدم الأحشاء

الإنسانية والأجساد المبتورة "بلون الدماء". كما أن أفلام ويليام كاسيل (١٩١٤-١٩٧٧) قد جذبت جمهور المجموعات الخاصة أساسًا بسبب أنها كانت أول من استخدم خطط الدعاية الرخيصة، والمؤثرات الخاصة الغريبة مثل وخز الجمهور بأسلاك موضوعة فى المقاعد (percepto) وذلك فى فيلم "الواخز" (١٩٥٩)، ومثل الهيكل العظمى من الورق المقوى، ويتدلى من سلك فوق الجمهور (Emergo) وذلك فى فيلم "المنزل فوق التل المسكون" (١٩٥٨)، ومثل النظارة التى ترى الأبعاد الثلاثية (illusion-O) فى فيلم "١٣ شبحًا"، برغم أن البعض يرى أن أكثر ألاعيب كاسيل نجاحًا كان استخدامه للصوت الناعم للممثل فينسينت برايس (١٩١١-١٩٩٣). وعلى نحو مماثل فإن فيلم جون ووترز "بوليستر" (١٩٨١) يعتبر فيلم مجموعات خاصة، وأحد الأسباب هو استخدامه لتقنية "أودوراما" (بطاقات يخربشها ويشمها الجمهور)، وفيلم روجيه فاديم "باربازيللا" (١٩٦٨)، الذى حقق مكانة فيلم المجموعات الخاصة أساسًا بسبب إبهار وبهرجة الأزياء والديكور، بما فى ذلك حذاء جين فوندا طويل الرقبة حتى الفخذ، وسفينة الفضاء المبطنة بالفراء.

هناك أيضًا عدد من المخرجين الذين يعتبرون رموزًا فى هذا المجال، إذ أن كل فيلم لهم يكتسب صفة المجموعات الخاصة، أساسًا لأن مثل هذه الأفلام تنسخ ذات العناصر سواء الجذابة أو المرضية (الباثولوجية). والمثال الواضح على هذا هو المخرج روس ماير (١٩٢٢-٢٠٠٤)، وأفلامه محبوبة بشكل خاص من المعجبين والمعجبات، الذين يشاركونه اهتمامه الذى يصل إلى درجة الوسواس القهرى بوجود ممثلة ممتلئة أو أكثر فى أفلامه، تنخرط فى أحداث عنف بالغ. ولعل أهم أفلامه هو "بسرعة، يا قطة! اقتلى! اقتلى!"

(١٩٦٦)، والذى يقدم ثلاث نساء ممتلئات، فى أردية جلدية وأحذية برقبة طويلة وهن تبحثن عن الإثارة.

وهناك نوع آخر من أفلام المجموعات الخاصة، وهو الفيلم الذى يجتذب الفضول بسبب الظروف الخاصة التى تحيط بعرضه. وبعض هذه الأفلام قد تم منع عرضها فى بعض الولايات، فقد تكون هناك دعاوى قانونية ضدها، أو قد تكون ارتبطت بحدوث جرائم عنيفة، مثل "برتقالة آلية" (١٩٧١)، أو "سائق التاكسى" (١٩٧٦)، أو ربما يكون من الصعب العثور عليها، مثل فيلم تود هاينز "سوبرستار: قصة كارين كاربنتر" (١٩٨٧)، وهو دراسة عن المشاهير وفقدان الشهية المرضى فى شكل سيرة حياة يقوم بتمثيلها دمى "باربى"، وكان هذا الفيلم قد سحب من السوق بسرعة بسبب حقوق النشر، لكنه مايزال يجتذب قطاعًا لا بأس به من جمهور المجموعات الخاصة.

وفى حالات أخرى يكتسب الفيلم مكانة المجموعات الخاصة عند إعادة عرضه بفترة، بسبب الظروف التى أحاطت بإنتاجه مثل فيلم "الرعب" (١٩٦٣) الذى كان من أدوار جاك نيكولسون المبكرة فى دور البطولة، وفيلم "مخ دونوفان" (١٩٥٣) الذى ظهرت فيه الممثلة نانسى ديفيز، التى أصبحت مشهورة فيما بعد عندما أصبحت السيدة الأولى نانسى ريجان. وعلاوة على ذلك، فإن الكشف الجماهيرى عن فضائح حول ممثلين أو ممثلات يجعل أفلامهم ذات اهتمام مريض من جانب المجموعات الخاصة. وعلى سبيل المثال فإن صانع أفلام الأندرجراوند كينيث آنجر (ولد فى عام ١٩٢٧) ذكر فى كتابيه "بابل فى هوليوود" (١٩٧٥ و ١٩٨٤) عددًا من الأفلام التى انتحر بعدها من ظهروا فيها، لتصبح هذه الأفلام ذات اهتمام من جانب المجموعات الخاصة. كما يذكر آنجر أيضًا أفلامًا "ملعونة" تقدم نجومًا ماتوا مباشرة بعد

انتهاء التصوير، مثل "متمرد بلا قضية" (١٩٥٥) من بطولة جـيمس ديـن، و"غير المتوائمين" (١٩٦١) من بطولة مارلين مونرو. وفى حالات مثل تلك، فإن المعجبين يستمتعون بفحص الفيلم بحثًا عن أمارة دالة على صحة سـيئة للممثل، أو إشارات على إنهيار عاطفى ما، أو علامات على مأساة قادمـة، أو عبارات عابرة تتضمن مفارقة، كل ذلك بصرف النظر عما يحدث علـى الشاشة من أحداث الفيلم. وعلى سبيل المثال فإن هناك من يـصنع تـشابهًا بين موت جيمس دين فى حادثة سيارة، ومشهد "سباق الجبناء" فى "متمـرد بلا قضية"، حيث كان جيم ستارك (دين) وصديقه يقودان سيارتين مسروقتين تجاه حافة جبل، ومن يقفز أولا من سيارته يكون جبانًا. إن جيم يقفز منهـا فى الثانية الأخيرة، لكن معطف صديقه يشتبك فى مقـبض البـاب ليـسقط بالسيارة من أعلى الجبل ويلقى حتفه، ونسمع بعدها دين وهو يبكى: "هنـاك صبى قد قُتل!".

أفلام منتصف الليل

العديد من الأفلام التى تعتبر اليوم "أفلام مجموعات خاصة" اكتـسبت هذه الصفة من خلال عرضها المتكرر في دور العرض المستقلة المتخصصة فى أفلام سبق عرضها فى عروض منتصف الليل. وهذه الأفلام أرخص عند استئجار دور العرض لها بدلا من الأفلام الحديثة، خاصة لأن حقوق نشرها قد أصبحت فى أغلب الأحيان فى دائرة الملكية العامة. وأصبح من التقليـدى – فى الخمسينيات والستينيات – عرض هذه الأفلام فى حفـلات منتـصف الليل، عندما ينخفض عدد الجمهور، وتصبح قدرة هذا الجمهور على التمييز أقل. ومع ذلك فقد كان أول فيلم يعرض "رسميًا" فى عروض منتصف الليـل

هو الدراما الغريبة "الشامة" أو "الجاسوس" El Topo (١٩٧٠) مـــن إخـــراج إلكساندرو جودوروسكى، والذى اكتشف بين بارينهولتز، الذى يقال أنه أقنع موزع الفيلم بان يسمح له بعرض الفيلم فى منتصف الليل فى مسرح إيلجين، لأنه – حسب ما أعلنه الملصق الإعلانى – فيلم "أثقل من أن يعرض بطريقة أخرى". ونجح هذا الفيلم المثير للاضــطراب نجاحًــا ســريعًا، وأصــبحت العروض الأولى للأفلام الغريبة فى حفلات منتصف الليل (بدرجات متفاوتة من النجاح) عنصرًا ثابتًا فى التوزيع، بداية من نيويورك، ثــم فــى أمــاكن أخرى بعد ذلك. وكان هدف هذا المفهوم هو تقديم مساحة لعرض الأفلام غير العادية، والشاذة، والغريبة. وكان جمهور هذه الأفلام فى الأغلب هــو ذلــك الجمهور الذى لا يكره أن يخرج ليشاهد فيلمًا فى منتصف الليل، وهــم فــى العادة مجموعة شابة من هواة الأفلام فى المدن، الــذين لا يــستاءون مــن التيمات غير التقليدية، أو مشاهد تعاطى المخدرات، أو العرى، أو العنــف. وفى الحقيقة أن العديد من أفلام المجموعات الخاصة أصبحت كــذلك لأنهــا تنتهك العديد من المحظورات الاجتماعية. وعلى سبيل المثال، فعندما انتهت عروض فيلم "الشامة" فى مسرح إيلجين، بدأت عروض "طــائر الفلامينجــو الوردى" (جون ووترز، ١٩٧٢) الذى كانت الطوابير الطويلة تقف للــدخول لمشاهدته فى منتصف الليل. وفى الحقيقة أن كل أفلام جون ووترز أصبحت مادة ثابتة فى دوائر عروض منتصف الليل، خاصــة "بوليــستر" (١٩٨١) و"رذاذ الشعر" (١٩٨٨)، وهى أفلام ذات نمر بشعة لا يربطهــا إلا رابــط قصصى واهٍ، مع مجموعة ممثلين غريبة من جدات مبهرجــات وأشــخاص غريبى الأطوار، وكانت البطولة فــى معظــم الأحيــان للبدينــة المتحولــة جنسيًا ديفاين.

ومن أهم أفلام منتصف الليل "الرأس الممحاة" (١٩٧٧)، وهـو فـيلم كابوسى كان أول أفلام المخرج ديفيد لينش (ولد عام ١٩٤٦)، والذى يحتوى على سلسلة من الصور المثيرة للاضطراب فى مكان ما بعد دمـار العـالم. واستمر لينش فى صنع أفلام أخرى سرعان ما اكتسبت جمهور المجموعات الخاصة، مثل "قطيفة زرقاء" (١٩٨٦) و"قلب برى" (١٩٩٠)، وكلاهما ملئ بشخصيات غريبة ملتبسة قاتمة. ومن الأفلام المهمة الأخرى التـى كونـت تدريجيًا جمهور المجموعات الخاصة بعد سنوات من العرض فى منتـصف الليل فيلم "غرائبيون" (١٩٣٢)، و"ليلة الموتى الأحيـاء" (١٩٦٨) و"الميـت الشرير" (١٩٨١)، و"من يعيد الحياة للموتى" (١٩٨٥).

والسبب الرئيسى والجوهرى لنجاح فيلم منتصف الليل هو علاقة الفيلم بجمهوره، والإخلاص التام من جانب هذا الجمهـور. ولعـل أكثـر أفـلام منتصف الليل نجاحًا هو "استعراض فيلم الرعب الفـاحش" (١٩٧٥)، وهـو اقتباس ذو ميزانية منخفضة عن مسرحية ريتشارد أوبرايان حول عاشـقين يدخلان عالم التحول الجنسى المرعب. فشل هذا الفيلم عند عرضـه الأول، ليحقق نجاحًا مذهلا فى حفلات منتصف الليل فى مسرح ويفرلى فى مدينـة نيويورك، وبدأ موضة تفاعل الجمهور خلال الفرجة، حيث بدأ فـى أواخـر السبعينيات وأوائل الثمانينيات فى اكتساب جمهور من المجموعات الخاصة، كان يدخل قاعة العرض وهو يحمل أزياء غريبة، ويحمل إكسسوارات يلوح بها ويرميها وهو يصرخ فى ردود أفعال تجاه سطور حـوار الشخـصيات، ويشترك فى الغناء والرقص مع النمر الموسيقية على الشاشة.

وجاءت تقنيات شرائط الفيديو وأقـراص الـدى فـى دى، وشـبكات التليفزيون وقنوات الكيبل، وقنوات الدفع مقابل المشاهدة، لتغير كثيـرًا مـن

طبيعة الفرجة على أفلام المجموعات الخاصة. وكانت هناك عديد من الأفلام التى فشلت تجاريًا عند عرضها الأصلى، ثم اكتسب جمهورًا خاصًا من خلال استئجار ومبيعات الفيديو. ويمكن الآن أن تؤثر آراء المتفرجين التى تنتقل بينهم شفويًا فى تحويل فيلم انتهى إلى النسيان، إلى اكتساب جمهور جديد عند عرضه بالفيديو، بما يسمح له بمزيد من مبيعات الدى فى دى أكثر مما اكتسب عند عرضه الأول فى دور العرض.

أفلام المجموعات الخاصة من الكلاسيكيات

ليس من الضرورى أن يكون الفيلم غريبًا، وغامضًا، وذا ميزانية منخفضة، لكى يكتسب جمهورًا من المجموعات الخاصة. وعلى العكس فإن هناك عددًا من الأفلام التى نالت مديحًا نقديًا أصبحت ذات مجموعات خاصة بسبب جودتها العالية وأداء ممثليها البارع، بالإضافة إلى قوتها العاطفية، بما أعطاها جاذبية دائمة. وعادة ما توصف هذه الأفلام بأنها "كلاسيكيات المجموعات الخاصة"، إذ أنها فى الوقت الذى تجذب فيه مجموعة من المعجبين المخلصين، فإنها تظل أفلامًا تنال مديحًا وإعجابًا من الجمهور السائد ومن النقاد. وعلى عكس أفلام المجموعات الخاصة المعتادة، فإن كلاسيكيات المجموعات الخاصة تكون عادة من إنتاج شركات هوليوود الكبرى، وهى ليست أفلامًا تتسم بالغرابة، لكنها عاطفية دافئة المشاعر، مثل "إنها حياة رائعة" (١٩٤٦)، و"معجزة فى الشارع الرابع والثلاثين" (١٩٤٧)، و"ساحر أووز" (١٩٣٩). وأحد أكثر الأفلام المحبوبة فى هذا المجال هو فيلم "كازابلانكا" (١٩٤٢)، الذى يقال أن الإعجاب به من جانب المجموعات الخاصة قد بدأ فى الخمسينيات، عندما قام مسرح براتيل، الملحق بجامعة

هارفارد فى كمبريدج، بولاية ماساشوسيتس، بتنظيم "أسبوع بوجارت"، لأن رواد المسرح من الطلبة كانوا يتوحدون مع أسلوب بوجارت، وعرضت الأفلام بالقرب من وقت الامتحان النهائى، لتحقيق استرخاء الطلبة فى أواخر الليل من ضغوط المذاكرة، وكانت ذروة تلك العروض هى فيلم "كازابلانكا".

انظر أيضاً:

"أفلام حرف ب"، "المعجبون وظاهرة الإعجاب".

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Anger, Kenneth. *Hollywood Babylon*. San Francisco: Straight Arrow, 1975.

———. *Hollywood Babylon II*. New York: Dutton, 1984.

Brottman, Mikita. *Hollywood Hex*. London: Creation Books, 1999.

Everman, Welch. *Cult Horror Films*. New York: Carol Publishing Group, 1993.

Hoberman, J., and Jonathan Rosenbaum. *Midnight Movies*. New York: Harper and Row, 1983.

Jancovich, Mark, Antonio Lázarro Rebolli, and Andy Willis, eds. *Defining Cult Movies: The Cultural Politics of Oppositional Taste*. Manchester and New York: Manchester University Press, 2003.

Mendik, Xavier, and Graeme Harper, eds. *Unruly Pleasures: The Cult Film and Its Critics*. Surrey, UK: Fab Press, 2000.

Peary, Danny. *Cult Movies: The Classics, the Sleepers, the Weird, and the Wonderful*. New York: Gramercy Books, 1998.

Sontag, Susan. "Notes on Camp." In *Against Interpretation and Other Essays*, 275–292. New York: Delta, 1966.

كتب هذا الفصل: ميكيتا بروتمان

إدوارد دى وود جونيور

(ولد فى بوسكيبى، نيويــورك، فــى ١٠ أكتــوبر ١٩٢٤، تــوفى فــى هوليــوود، كاليفورنيــا، فى ١٠ ديسمبر ١٩٧٨).

يوصف وود عادة بأنه "أسوأ مخرج فى التاريخ"، لكن تزايد معجبـوه بشكل كبير منذ وفاته. وكانت هناك مجموعة خاصة صغيرة مــن معجبيــه ظلت لسنوات طويلة تحتفظ بفيلمين من أفلامه: "جلين أو جلينــدا؟" (١٩٥٣) و"الخطة رقم ٩ من الفضاء الخارجى" (١٩٥٩)، دون أن تعرف الكثير عن الرجل ذاته. لكن كل ذلك تغير مع صدور سيرة حياته من تأليف رودولــف جراى فى عام ١٩٩٢ بعنوان: "كابوس النشوة: حياة وفــن إدوارد دى وود جونيور"، وعرض فيلم تيم بيرتون الذى نال نجاحًا مفاجئًا ســريعًا "إد وود" (١٩٩٤)، وهو كوميديا قاتمة عن حياته وزمنه وأفلامه.

وترجع مكانة وود بين المجموعات الخاصة فى جانــب منهــا إلــى شخصيته الغريبة اللطيفة، وانفتاحه غير العادى فيما يخص رغباته الجنــسية المستحوذة. (كان وود) متحولاً جنسيًا تزوج مرتين، واشترك فــى معــارك الحرب العالمية الثانية ويقال أنه كان يرتدى ملابس نــسائية تحــت الــزى العسكرى. وكانت مغامراته فى صنع أفلام داخل هوليوود فاشلة حتى عــام

١٩٥٣، عندما جاءت له فرصة صنع فيلم عن حياة كريستين يورجنسين المتحولة جنسيًا، وكان ذلك هو فيلم "جلين أو جليندا"، الذى عكس الشخصية الداخلية المستحوذة عند وود ذاته، وألقى الضوء على غرامه بملابس النساء (وكان هذا موضوعًا لا يمكن التفكير فيه بالنسبة لفيلم فى بداية الخمسينيات، كأن المخرج كان يلتمس التسامح تجاه هؤلاء الشواذ الذين كان هو نفسه واحدًا منهم. إنه فيلم سريالى، رخيص التكاليف (برغم أنه تجاوز ميزانيته)، وغامض، واشتهر بدور بيلا لوجوزى فى شخصية العالم الذى يلقى رسائل ملغزة حول الجنس والنوع إلى الجمهور مباشرة. لم ينجح "جلين أو جليندا" أو أى من أفلام وود التالية نجاحًا تجاريًا، لكنه استمر فى صنع أفلام حتى ضعفت صحته، وأودى به احتياجه المالى إلى تدهور جسمانى وعاطفى. وتقدم سيرة الحياة التى كتبها جراى أيام وود الأخيرة على أنها استغراق فى تعاطى الخمر، والحزن، وذلك قبل موته المبكر فى سن الرابعة والخمسين، وقضى فترة حياته الأخيرة فى صنع أفلام بورنوجرافية خفيفة ثم مكشوفة.

اعتبر معجبوه من الجماعات الخاصة أفلامه من بين أفضل الأفلام باعتبارها من أفلام "الكامب" المهمة، واستمروا فى الإعجاب به بسبب عنصر السحر فى عدم كفاءته، والقفزات المونتاجية الغريبة، والتمثيل السيئ، وتفاوت شذرات الفيلم الخام. وأشهر أفلامه هو "الخطة رقم ٩ من الفضاء الخارجى"، الذى يصور كائنات فضائية تصل إلى الأرض وتحاول قهر الكوكب عن طريق إيقاظ الموتى. والفيلم مشهور بحبكته الرثة غير المنطقية، ونماذج الورق المقوى للبيوت، و"المؤثرات الخاصة" السخيفة المضحكة، واستخدام أدوات المطبخ كخوذات فضائية. وكان الفيلم من بطولة المصارع السويدى ذى اللكنة الثقيلة تور جونسون، والممثل المحتضر الذى أنهكته

المخدرات بيلا لوجوزى، والذى توفى خلال التصوير وتم استخدام بديل كان لا يشبه لوجوزى على الإطلاق الذى يغطى وجهه. كما قدم الفيلم أيضًا الممثلة الفنلندية الجميلة مايلا نورمى، المعروفة باسم "فامبيرا" (مصاصة الدماء)، والتى يعتقد على نطاق واسع أنها أول مضيفة تليفزيونية لبرامج الرعب الليلية (وقلدها بعد ذلك كثيرون، مثل الممثلة الأكثر نجاحًا إلفيرا، "مضيفة الظلام"). ويحتوى هذا الفيلم على اللقطات الوحيدة الباقية لفامبيرا، رغم أنها لم تنطق بأى حوار فى الفيلم.

مشاهدات مقترحة:

"جلين أو جليندا؟" (١٩٥٣)، "عروس الوحش" (١٩٥٥)، "ليلة الغيلان" (١٩٥٩)، "الخطة رقم ٩ من الفضاء الخارجى" (١٩٥٩)، "إد وود" (١٩٩٤)، "إد وود: انظر وراء فى وبر الأرنب" (١٩٩٤). (هناك تلاحظ تلاعب لفظى بين "غضب" Anger و"وبر الأرنب" Angora – المترجم).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Grey, Rudolph. *Nightmare of Ecstasy: The Life and Art of Edward D. Wood, Jr.* Los Angeles: Feral House, 1992.

ميكيتا بروتمان

تشيكوسلوفاكيا "Czechoslovakia"

تكونت تشيكوسلوفاكيا فى عام ١٩١٨ فى أعقاب تفكك الإمبراطورية النمساوية المجرية بعد الحرب العالمية الأولى. وكانت الأراضى التشيكية لبوهيميا ومورافيا محكومة من فيينا، بينما كانت سلوفاكيا جزءًا من المجر. وبرغم الروابط اللغوية القوية بين التشيك والسلوفاك، فقد كانت تلك هى المرة الأولى التى يتحدان فيها منذ ما يزيد على ألف عام. وبعد مؤتمر ميونيخ فى عام ١٩٣٨، عندما اضطرت تشيكوسلوفاكيا للتخلى لألمانيا عن المناطق الناطقة بالألمانية، شجع هتلر انفصال سلوفاكيا، وتأسست بوهيميا ومورافيا باعتبارهما تحت الحماية النازية بعد الغزو الألمانى فى مارس ١٩٣٩.

وأعيد توحيد تشيكوسلوفاكيا فى عام ١٩٤٥، لتصبح جزءًا من المعسكر الشرقى بعد الانقلاب الشيوعى فى عام ١٩٤٨. وفى الستينيات كانت هناك محاولة لتجاوز العقائدية الستالينية للخمسينيات، وكانت ذروة ذلك هو ربيع براج فى عام ١٩٦٨. لكن هذه المحاولة للجمع بين الاشتراكية والديمقراطية اعتبرت تهديدًا للهيمنة السوفييتية، ونتج عن ذلك غزو بلدان حلف وارسو فى أغسطس من ذلك العام، وهو ما أدى إلى نظام قمعى استمر حتى سقوط الشيوعية خلال ما أطلق عليه "الثورة المخملية" فى نوفمبر ١٩٨٩. وانقسمت البلاد إلى جمهوريتى التشيك والسلوفاك فى ١٩٩٣ بعد قرارات اتخذت بين القيادات السياسية، والتى لم تعكس الرأى العام الذى كان يميل لصالح الإبقاء على الوحدة.

وبرغم هذه التقلبات السياسية، أصبحت السينما التشيكية جزءًا راسخًا من التيار الأوربى السائد فى العشرينيات والثلاثينيات، وحافظت على مستوى معقول من إنتاج الأفلام الروائية الطويلة طوال الفترة التالية. وتاريخ السينما التشيكوسلوفاكية يعود إلى تكوين دولة تشيكوسلوفاكيا المستقلة، وكانت هناك أيضًا محاولات سابقة مهمة على هذا التاريخ. فقد كتب جيه إى بوركينى (١٧٨٧-١٨٦٩) عن بقاء الرؤية منذ عام ١٨١٨، وصنع مع فيرديناند دورست جهاز كاينيسيسكوب فى عام ١٨٥٠. وكان أول منتج سينمائى فى النمسا والمجر هو المصور الفوتوغرافى التشيكى يان كريزينسكى (١٨٦٨-١٩٢١)، الذى صنع أول أفلامه فى عام ١٨٩٨. وكان فيلمه "ضحك ودموع" (١٨٩٨) مع الممثل جوزيف سفاب مالوسترانسكى يحاكى هاتين العاطفتين، وهو يلخص الملامح التى تميز السينما التشيكية (اعتمادًا على أفلام الستينيات، مثل فيلم "قطارات تحت حراسة مشددة" - ١٩٦٦).

البدايات

افتتحت دار عرض سينمائية دائمة فى براج فى عام ١٩٠٧، على يد الساحر بونريبو، وبدأ الإنتاج السينمائى المنتظم فى عام ١٩١٠. ومع بدايات الحرب العالمية الأولى، كان ما يزيد على ثلث دور العرض فى النمسا والمجر تقع فى الأراضى التشيكية بوهيميا ومورافيا. وتأسست شركة لوسيرنا فيلم فى براج فى عام ١٩١٥ على يد فاتسلاف هافيل، جد فاتسلاف هافيل الذى أصبح فيما بعد رئيسًا للتشيك، وفى أعقاب الحرب العالمية الأولى تأسست شركات أخرى مثل ويتيب، إكسيلسيور، براجا، بويا. وكان أول نجاح عالمى للسينما التشيكية هو فيلم كاريل ديجل "بانى الكاتدرائية"

(١٩١٩)، بينما كان أول فيلم روائى طويل سلوفاكى هو فيلم ياروسلاف سياكيل "يانوتشيك" (١٩٢١) الذى صنع بتمويل أمريكى.

وتأسس أول أستوديو مهم فى عام ١٩٢١ بواسطة شركة "أمريكان آند بيوجرافيا" (A-B) فى عام ١٩٢١، وأسس الممثل المخرج كاريل لاماش استوديوهات كالفاليركا فى عام ١٩٢٦، حيث صُنعت بعض أهم الأفلام قبل عام ١٩٢٩، وهو العام الذى دمرت فيه الحرائق هذه الاستوديوهات. وبرغم المنافسة القوية من جانب السينما الألمانية والأمريكية، فإن معدل إنتاج الأفلام الروائية الطويلة فى فترة السينما الصامتة كان يزيد على ستة وعشرين فيلمًا (تشيكيًا)، وكانت هذه الأفلام تتميز بالنجاح الفنى والتجارى. لقد أخرج لاماش اقتباسًا ناجحًا عن الرواية الكوميدية المضادة للحرب "الجندى الطيب شفايك" (للمؤلف ياروسلاف هاشيك) فى عام ١٩٢٦، وجاء بعد ذلك ثلاثة أجزاء لاحقة صامتة، هى "شفايك على الجبهة" (١٩٢٦) من إخراج لاماش، و"شفايك فى الأسر الروسى" (١٩٢٦) من إخراج سفاتوبلوك إينيمان، و"شفايك فى الحياة المدنية" (١٩٢٧) من إخراج جوستاف ماشاتى. لقد اشترك لاماش مع زوجته فى تلك الفترة آنى أوندرا (١٩٠٢-١٩٨٧) - والتى ظهرت فى فيلمى ألفريد هيتشكوك "الرجل القط بدون ذيل" و"ابتزاز" - وكلاهما فى عام ١٩٢٩ - واشترك معها فى فريق ناجح حقق نجاحًا عالميًا فى السينما الفرنسية، والنمساوية، والألمانية، برغم أنهما نقلا قاعدة إنتاجهما إلى برلين فى عام ١٩٣٠.

السينما الناطقة

كان جوستاف ماشاتى (١٩٠١-١٩٦٣) هو المخرج "الفنان" الأكثر طموحًا فى تلك الفترة. وجذب الانتباه باقتباسه المتأثر بالتعبيرية عن رواية

تولستوى "سوناتا كرويتزر" (١٩٢٦). وحقق نجاحًا كبيرًا مع فيلم "أحاسيس جنسية" (١٩٢٩)، وهو النجاح الذى تعزز مع أول فيلمين ناطقين له: "من السبت إلى الأحد" (١٩٣١)، و"النشوة" (١٩٣٢)، الذى فاز بجائزة أفضل إخراج فى مهرجان فينيسيا السينمائى فى عام ١٩٣٤، والذى قدم هيدى كايزلر (هيدى لامار فيما بعد) (١٩١٣-٢٠٠٠) إلى عالم السينما العالمية، وبيع إلى أكثر من ستة وعشرين دولة، وتلى نجاح "النشوة" تعاقد مع شركة "إم جى إم"، وعمل فى إيطاليا والنمسا. لكنه لم يستطع أن يكمل إلا فيلمًا واحدًا جيدًا فى هوليوود، هو "الغيرة" (١٩٤٥)، والذى كتبه دالتون ترامبو، وكان فى الأصل قد تم التعاقد معه ليعمل مع الوحدة الثانية للإنتاج. لقد أسهمت الغنائية الشاعرية فى أسلوب ماشاتى كثيرًا فى تأسيس تقاليد التصوير السينمائى الغنائى (ليريك) الذى استمر حتى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية. وكان من أهم مساعديه المصور السينمائى والمخرج الطليعى ألكاسندر هاكينشميد (ألكساندر هاميد) (١٩٠٧-٢٠٠٤)، الذى أخرج الفيلم التجريبى "نزهة بلا هدف" (١٩٣٠)، وصنع فى الولايات المتحدة فيما بعد أفلامًا تسجيلية، وشارك فى إخراج أفلام مع هيربرت كلاين ومايا ديرين.

لقد أثار دخول الصوت سؤالاً حول إمكانية إنتاج أفلام باللغة التشيكية لشعب لا يزيد على ١٥ مليونًا. لكن فى الوقت الذى كان ينتج فيه ثمانية أفلام فقط فى عام ١٩٣٠، تزايد المعدل إلى ما يزيد على أربعين فيلمًا بنهاية هذا العقد. وتم بناء استوديوهات باراندوف فى ١٩٣٢-١٩٣٣، بهدف جذب الإنتاج العالمى (الذى لم يحدث إلا أخيرًا فى التسعينيات)، لكنها تطورت خلال الثلاثينيات باعتبارها مركزًا للإنتاج القومى، مع تزايد الجمهور المحلى.

وصنع مارتين (ماك) فريش – الذى امتدت حياته الفنية من العشرينيات حتى الستينيات – بعضًا من أهم أفلامه خلال الثلاثينيات والتى قدمت أفضل الممثلين الكوميديين مثل فلاستا بوريان (١٨٩١-١٩٦٢)، هوجو هاس (١٩٠١-١٩٦٨)، أولدريتش نوفى. ولعل أهم أعماله هى التى اشترك فيه مع الفريق المسرحى المكون من ييرى فوسكوفيتش ويان ويريتش (١٩٠٥-١٩٨٠)، واللذين كان "المسرح المحرر" الخاص بهما ظاهرة ثقافية متميزة. وقدم هؤلاء أفلامًا هجائية ساخرة، وصفها عالم اللغويات البارز رومان جاكوبسون بأنها "فكاهة خالصة وتهريج ذو دلالة"، واتخذت هذه الأفلام منهجًا سياسيًا فى مواجهة الكساد الاقتصادى وصعود النازية. وبعد ظهورهما فى الاستعراض الحافل بالنجوم من شركة باراماونت، باسم "باراماونت فى الاستعراض" (١٩٣٠)، صنعا أربعة أفلام روائية طويلة، اثنين من إخراج فريش هما "هيلا هوب!" (١٩٣٤) و"العالم لنا" (١٩٣٧). ويتناول الفيلم الأول تدمير الرأسمالية الفاسقة على أيدى عمال إحدى التعاونيات، بينما يقومان فى الفيلم الثانى بهزيمة شخص غوغائى يشبه هتلر، ومعاونيه من كبار رجال الأعمال، بمساعدة من العمال.

وكان "العالم لنا"، والنسخة السينمائية عن مسرحية كاريل شابيك المضادة للفاشية "المرض الأبيض" (١٩٣٧) من إخراج هاس، معرضين لاحتجاجات نازية، ومنعا من العرض بعد الغزو الألمانى فى مارس ١٩٣٩. وقضى فوسكوفيتش وويريتش سنوات الحرب فى الولايات المتحدة، حيث استقر الأول باسم جورج فوسكوفيتش وأصبح ممثلا ناجحًا فى برودواى، وظهر فى العديد من الأفلام الهوليودية. ورحل هوجو هاس أيضًا إلى هوليوود حيث لعب أدوارًا مساعدة، وأخرج سلسلة من أفلام حرف (ب)، اعتمدت ثلاثة منها على مصادر تشيكية.

ومن المخرجين التشيك المهمين الآخرين خلال الثلاثينيات جوزيف روفينسكى (١٨٩٤-١٩٣٧) (فيلم "النهر"، ١٩٣٣)، وأوتاكار فافرا الذى تحول من الأفلام التجريبية إلى الأفلام الروائية الطويلة فى عام ١٩٣٧، وأخرج فيلم "نقابة خادمات كونتا هورا" (١٩٣٨) الذى فاز بجائزة فى مهرجان فينيسيا، ومنع خلال فترة الاحتلال. ولم يتطور إنتاج السلوفاك من الأفلام الروائية إلا بعد الحرب، لكن فيلم كاريل بليكا "الأرض تغنى" (١٩٣٣) - وهو تسجيل روائى طويل للثقافة الفولكلورية السلوفاكية مع مونتاج ألكساندر هاكينشميد، جذب اهتمامًا عالميًّا عندما عرض فى فينيسيا فى عام ١٩٣٤.

وبعد استسلام الحلفاء الغربيين لهتلر فى مؤتمر ميونيخ بشأن الأراضى التشيكوسلوفاكية الناطقة بالألمانية، قام الألمان بالغزو فى مارس ١٩٣٩، وأصبحت الأراضى التشيكية بوهيميا ومورافيا تحت الحماية الألمانية، وبقيادة الفاشية الدينية، أعلنت سلوفاكيا الاستقلال على الفور. واستولى الألمان على حصة حاكمة من أسهم استوديوهات باراندوف، وأصدروا قائمة بالموضوعات الممنوعة، وفى النهاية جعلوا الاستوديوهات امتدادًا ومركزًا بديلا للإنتاج الألمانى. وبرغم تراجع الإنتاج التشيكى من أربعين فيلمًا فى عام ١٩٣٨ إلى تسعة فى عام ١٩٤٤، فإن بعض المخرجين المهمين، مثل فافرا ومارتين فريش، استمروا فى صنع الأفلام.

وقامت النجمة التشيكية ليدا باروفا - التى كانت قد وقعت لشركة "أوفا" الألمانية فى عام ١٩٣٤ - قد أقامت علاقة عاطفية شهيرة مع وزير الإعلام النازى جوزيف جوبلز، لذلك تم منع جميع أفلامها من العرض فى ألمانيا بسبب غضب هتلر من هذه الفضيحة، لكنها استمرت فى العمل فى أفلام

تشيكية، وعادت أخيرًا إلى تشيكوسلوفاكيا فى عام ١٩٣٨، وصنعت بعضًا من أفضل أفلامها فى نهاية الثلاثينيات، بما فى ذلك أربعة أفلام من إخراج فافرا، الذى أخرج لها "العذرية" (١٩٣٧) و"الفتاة فى الملابس الزرقاء" (١٩٣٩). وطردها النازيون من الاستوديوهات التشيكية فى عام ١٩٤١، واستمرت فى العمل فى إيطاليا. وقامت مجموعة من بينهم فافرا بالتخطيط لتأميم صناعة السينما بعد الحرب، وهو الهدف الذى تحقق فى عام ١٩٤٥، مع تأسيس استوديوهات كوليبا فى برايتسلافيا (سلوفاكيا)، وتأسيس "مدرسة براج السينمائية" (FAMU) فى عام ١٩٤٦. وجذبت الأفلام التشيكية الاهتمام العالمى مرة أخرى عندما فاز فيلم "الإضراب" (١٩٤٧) من إخراج كاريل ستيكلى (١٩٠٣-١٩٨٧)، و"عام تشيكى" (١٩٤٧) - وهو فيلم عرائس روائى طويل من إخراج ييرى ترنكار فازا بجوائز فى مهرجان فينيسيا.

وبعد استيلاء الشيوعيين على السلطة فى عام ١٩٤٨، حدث التصاق بالتوليفات الفاترة للسينما الستالينية، خاصة فى الفترة بين ١٩٥١ و ١٩٥٥، مع انخفاض أيضًا فى عدد الأفلام. وكما قال الروائى جوزيف سكفورسكى (ولد عام ١٩٢٤) ذات مرة، فإن الذوق الفنى كان دائمًا معاكسًا لتوليفات الواقعية الاشتراكية، وبحث السينمائيون عن طرق لتجاوز حدودها. وكانت تلك هى الفترة التى حققت فيها السينما التشيكية شهرة عالمية فى مجال التحريك. وكان فنانون مثل ييرى ترنكا، وكاريل زيمان (١٩١٠-١٩٨٩)، وهيرمينا تيرلوفا، وبريتسلاف بويار، وييرى برديشكا، وآخرين، قد قادوا هذا الطريق، بإخراج أفلام عرائس روائية طويلة مثل فيلمى ترنكا "أساطير تشيكية قديمة" (١٩٥٣)، و"حلم منتصف ليلة صيف" (١٩٥٩)، وفيلمى زيمان "رحلة إلى عصور بدائية" (١٩٥٥)، و"اختراع للتدمير" (١٩٥٨). وكان

العديد من الأفلام المبكرة ذات التوجه اليسارى الصريح مخلصة وملتزمة بحق، خاصة قبل عام ١٩٤٨. لقد كان فيلم "الإضراب" بيانًا جماعيًا بواسطة الطليعة اليسارية فى فترة ما قبل الحرب، وكان مثالا على هذا التوجه، كما كان أيضًا فيلم فافرا "الحاجز الصامت" (١٩٤٩) عن انتفاضة براج، برغم ميله إلى التبسيط. كما أن فيلم "سوف يظهر أبطال آخرون" (١٩٥٠) من إخراج بيرى وايس، أظهر التزامًا بالسنوات الأولى من الحركة العمالية.

كان وايس قد بدأ فى صنع أفلام تسجيلية قبل الحرب، وقضى سنوات الحرب فى بريطانيا، حيث عمل فى المدرسة التسجيلية البريطانية، بالإضافة إلى صنعه أفلامه الروائية الأولى. وعند عودته، صنع فيلمًا مهمًا عن أزمة ميونيخ وهو "الجبهة المسروقة" (١٩٤٧)، والذى فاز بجوائز عالمية مع "مصيدة الذئاب" (١٩٥٧)، و"روميو، وجولييت، والظلام" (١٩٦٠)، وهى الأفلام المميزة بالعمق النفسى والأسلوب البصرى الدرامى. وهناك مخرج آخر بدأ فى السينما التسجيلية قبل الحرب هو إلمر كلوس (١٩١٠-١٩٩٣)، والذى بدأ تعاونًا طويلا مع السلوفاكى يان كادار فى عام ١٩٥٢). وظهرت أفلام تحريضية وصلت إلى الذروة مع أول فيلم تشيكى (وسلوفاكى) يفوز بالأوسكار، وهو "دكان فى الشارع الرئيسى" (١٩٦٥). وبعد الغزو السوفييتى فى عام ١٩٦٨، هاجر كادار إلى الولايات المتحدة، حيث تضمنت أفلامه اقتباسًا عن بيرنارد مالامود "الملاك ليفاين" (١٩٧٠)، والفيلم الكندى الذى فاز بجوائز "أكاذيب رواها لى أبى" (١٩٧٥). كما هاجر وايس أيضًا إلى الولايات المتحدة، لكنه لم يصنع أفلامًا إلى أن صنع فيلمًا من إنتاج ألمانى هو "مارثا وأنا" (١٩٩٠).

نحو ربيع براج

فى أواخر الخمسينيات، صنع عدد من مخرجى السينما الروائية الجدد أفلامهم، مثل فرانتشيك فلاشيل، وخريجى مدرسة براج السينمائية الأوائل مثل فويتشيس يانسى، وكاريل كاشينيا، والسلوفاكى ستيفان أوهر. وفى عالم فيه انتقاد الستالينية محرمًا، وجد هؤلاء إلهامهم فى تقاليد الغنائية التشيكية، والموضوعات الإنسانية العامة. وبرغم عدم شهرتهم على المستوى العالمى، فقد صنعوا بعضًا من أهم أفلام الستينيات، وقد قام النقاد التشيك فى التسعينيات باختيار فيلم فلاشيل عن الملحمة التاريخية "ماركيتا لازاروفا" (١٩٦٧) باعتباره أفضل فيلم تشيكى على الإطلاق، كما أن فيلم يانسى "كل بلدياتى الطيبين" (١٩٦٨)، الذى يتناول السياسة التعاونية فى الزراعة، كان أكثر فيلم إثارة للجدل السياسى فى ربيع براج. بالإضافة إلى أن فيلم كاشينيا "الأذن" (١٩٧٠) أثر كثيرًا فى الجمهور عندما عرض فى مهرجان كان فى عام ١٩٩٠ بعد عشرين عامًا من منعه من العرض.

وكانت السينما السلوفاكية تتمتع بوجود منفصل – وإن كان تفاعليًا – بعد عام ١٩٤٥، وقد شهدت تطورًا فى مواهب مهمة بعد إنتاج فيلم بالو بيليك "عرين الذئاب" (١٩٤٨) عن انتفاضة السلوفاك القومية فى عام ١٩٤٤. لكن أهم مخرجيها كانوا بيتر سولان (ولد عام ١٩٢٩)، وستانيسلاف باراباش. وقد بدأ أوهر حياته الفنية فى عام ١٩٦١، ومهد الطريق أمام تطورات إبداعية فى الستينيات بفيلمه "أشعة الشمس فى شبكة" (١٩٦٢)، والذى جمع الغنائية مع ابتكارات سردية مهمة.

وعلى خلفية من النزعة الإنسانية الغنائية لأواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات، صنعت الموجة الجديدة التشيكية بداياتها فى عام ١٩٦٣ مع فيلم ميلوش فورمان "بيتر الأسود"، وفيرا تشايتيلوفا "شئ مختلف"، وياروميل يريش "الصرخة". كانت هذه الأفلام الثلاثة تتناول مشكلات الحياة اليومية، مع تأثير واضح من "سينما الحقيقة" على فورمان وتشايتيلوفا. وبرغم أن التأكيد على مظهر الحياة اليومية قاد الحركة إلى اتجاه جديد، فسرعان ما هربت الموجة الجديدة من أى شكل أسلوبى محدد، وفضلت التنوع الذى شمل أيضًا الغنائية، والواقعية النقدية، والطليعية. وظهر مخرجون آخرون فى منتصف وأواخر الستينيات، واعتبروا من "الموجة الجديدة"، مثل يان نيميتش صاحب "ماسات الليل" (١٩٦٤)، و"تقرير عن الحفلة والضيوف" (١٩٦٦)، وبافيل يوراتشيك ويان شميت مخرج "جوزيف كيليان" (١٩٦٣)، وإيفالد شورم مخرج "شجاعة كل يوم" (١٩٦٤)، و"عودة الابن الضال" (١٩٦٦)، وإيفان باسير (ولد عام ١٩٣٣) مخرج "إضاءة حميمة" (١٩٦٥)، وهاينيك بوشان مخرج "ليست مادة للضحك" (١٩٦٥) و"إعصار خاص" (١٩٦٧)، وييرى مينزيل مخرج "قطارات تحت الحراسة المشددة" (١٩٦٦) و"صيف ذو نزوات" (١٩٦٧) و"يمامات فى الربيع" (١٩٦٩). وحقق فيلم "قطارات تحت الحراسة المشددة" جائزة الأوسكار الثانية لفيلم تشيكى فى عام ١٩٦٧.

وكان انتقاد النظام يميل إلى عدم المباشرة فى الفترة قبل عام ١٩٦٧، عندئذ ألغى الإصلاح الشيوعى لربيع براج الرقابة فعليًا، لكن استمر دعم السينمائيين. ومع ذلك كانت هناك بعض الأعمال القوية قبل هذا التاريخ، فإن مخرجًا من الجيل الأقدم، هو لاديسلاف هيلجه (ولد فى عام ١٩٢٧) صنع انتقادًا داخليًا قويًا فى "مدرسة الآباء" (١٩٥٧) حول مدرس يخوض معركة

ضد النفاق الذى يختفى خلف الالتزام الأيديولوجي. وكان الفيلم الأول للمخرج إيفالد شورم (١٩٣١-١٩٨٨) هو "شجاعة كل يوم"، الذى يركز على ناشط حزبى يرى أن يقينه يتداعى من حوله، بينما قام فى "عودة الابن الضال" بدراسة حالة محاولة انتحار، وربط بينها وبين قضايا الوعى والضمير والحلول الوسط والتنازلات.

وكان التناول الواقعى خفيف الظل لمخرجين مثل فورمان وباسير قد وجد دعمًا من تحليل يوراتشيك وشميت، الذى يتسم بمسحة كافكاوية، للبيروقراطية فى فيلم "جوزيف كيليان"، وتصوير نيميتش العبثى للسلطة فى "تقرير عن الحفلة والضيوف"، كما أن فيلم فورمان "حفل رجال الإطفاء" (١٩٦٧) التهريجى، يتناول عجز رجال الإطفاء المتقدمين فى العمر، عن تنظيم أى شئ، وهو ما تم تفسيره فى النهاية باعتباره رمزًا لشئ أكبر. وبدأت تقاليد النزعة الطليعية والتجريبية فى الظهور فى أواخر الستينيات، مع تأثير من النزعة الشاعرية، كما فى فيلم نيميتش "شهداء الحب" (١٩٦٦)، وتأثير من الدادائية فى فيلم تشايتيلوفا "زهور الربيع" (١٩٦٦)، ومن السريالية فى فيلم ييرتيش "فاليرى وأسبوع العجائب" (١٩٧٠).

وأظهرت الموجة السلوفاكية فى أواخر الستينيات تناولا راديكاليًّا مماثلا تجاه الشكل. وكان فيلم دوشان هاناك "٣٢٢" (١٩٦٩) قصة مجازية قاتمة قوية عن الحياة المعاصرة، فى الوقت الذى كان فيه مخرجون آخرون، مثل يوراى ياكوبسيكو (ولد عام ١٩٣٨) وفيلم "الهارب من الجندية والهائمون" (١٩٦٨)، وإيلو هافيتا (١٩٣٨-١٩٧٥) وفيلم "حفلة فى حديقة النباتات" (١٩٦٩)، يستخدمون الاستلهام الفولكلورى بطريقة تستبق أعمال إمير كوستوريتسا الذى تخرج من مدرسة براج للسينما بعد عشر سنوات.

ومن المؤكد أن الموجة الجديدة لكل من التشيك والسلوفاك قد أسهمت في حركة الإصلاح السياسي خلال الستينيات، وشكلت جزءًا من محاولات ربيع براج للجمع بين الاشتراكية والديمقراطية، وبالتالي في "الجلاسنوست" التي قام بها الزعيم السوفييتي ميكائيل جورباتشوف بعد ذلك بعشرين عامًا، وبدأت إصلاحات أدت إلى نهاية الحرب الباردة. وقد أدى غزو حلف وارسو، وقمع هذه الإصلاحات المبكرة، إلى منع كتاب، وفنانين، وسينمائيين. وتم منع ما يزيد على مائة فيلم، وسافر إلى المنفى فورمان، وباسر، وكادار، ووايس، ويانسي، ونيميتش، وباراباش، بينما انتهت الحياة الفنية لكل من هيلجه، وشورم، ويوراتشيك، بينما اضطر آخرون للتواؤم مع النظام.

التطبيع وما بعده

كانت السنوات بين ١٩٧٠ و ١٩٨٩ تسمى فترة "التطبيع"، وكانت برغم وجود الإنتاج تمثل نقطة انخفاض نسبية في تاريخ السينما التشيكية والسلوفاكية، وفي الحياة الثقافية بشكل عام. وفي أعقاب الغزو، كان يقدر ما يزيد على ١٧٠ ألفًا قد غادروا البلاد، كما تم طرد حوالي ٧٠ ألفًا من الحزب الشيوعي. ومنع رؤساء استوديوهات باراندوف وكوليبا من العمل، وأدينت أفلام "الموجة" باعتبارها تعبيرًا عن أنانية البرجوازية الصغيرة.

وكانت الأفلام الجديدة في السبعينيات شبه خالية من المضمون ذي القيمة، وأصبح من المعتاد تناول حكايات أخلاقية وقصص حب للمراهقين. ومع ذلك فإن مخرجين مثل كاشينيا، وييرتيش، وفلاشيل، وأوهر، ساروا على وتر مشدود بقدر من النجاح. وعاد مينزيل إلى صناعة الأفلام في عام ١٩٧٥، كما عادت تشايتيلوفا في عام ١٩٧٦، وحافظا على بعض سمات

الموجة الجديدة، مينزيل باقتباساته عن هاربال، مثل "باختصار" (١٩٨٠)، وتشايتيلوفا بعدد من الأفلام الانتقادية الحادة مثل "لعبة التفاحة" (١٩٧٦) و"قصة مفبركة" (١٩٧٩)، وتم ترشيح فيلم مينزيل "قريتى الصغيرة الحلوة" (١٩٨٥) للأوسكار. لكن النظام لم يكن مهتمًا بالترويج لأكثر مشروعاته نجاحًا، مفضلا الانحياز إلى الملاحم الدعائية وترويجها فى عالم سينمائى غير مهتم.

وعلى هذه الخلفية ظهرت أفلام التحريك المبهرة من صنع الفنان السريالى يان سفانكماير (برغم أنه كان يصنع الأفلام منذ بداية الستينيات). كان سفانكماير يواجه القمع غالبًا من جانب السلطات، لتبرز أفلامه أخيرًا فى مهرجان أنيسى للتحريك فى عام ١٩٨٣، ليبدأ مباشرة فى صنع أول أفلامه الروائية الطويلة "أليس" (١٩٨٧)، كإنتاج سويسرى بريطانى ألمانى مشترك. ومع نهاية الثمانينات، كان من المعتقد أن المشكلات التى تواجه السينما تأتى من الرقابة بدرجة أقل من غياب السيناريوهات الجيدة. وكانت المواهب المطلوبة لصنعها قد ضاعت أثناء سنوات التنازلات الاضطرارية أو شبه الاختيارية. لكن قبيل الثورة المخملية فى نوفمبر ١٩٨٩، وسقوط الشيوعية، كان قد اتخذ قرارًا بعرض الأفلام الممنوعة، (برغم أن عددًا قليلا منها هو الذى ظهر قبل نوفمبر، مثل "دكان فى الشارع الرئيسى" و"حفل رجال الإطفاء")، وبدأ فى الظهور أعمال أكثر جرأة لمخرجين مثل زدينيك تايك (ولد عام ١٩٥٦) بفيلم "فويتشيك، اليتيم" (١٩٨٩)، والمخرجة إيرينا بافلاسكوفا (ولدت عام ١٩٦٠) بفيلم "زمن الخدم" (١٩٨٩).

ولم يؤد سقوط الشيوعية إلى إعادة مولد مفاجئة للسينما. لقد تم تفكيك الصناعة المؤممة فى عام ١٩٩٣ (برغم أن العملية كانت قد بدأت قبل ذلك)،

وتم تسليم معظم استوديوهات باراندوف إلى منتجين أمريكيين وأجانب، بينما كانت النفقات الباهظة سببًا فى إبعاد المنتجين المحليين، وتم إلغاء الدعم الحكومى (على عكس الدعم فى بولندا والمجر)، وحتى عام ٢٠٠٤ كان عبء الإنتاج يقع أساسًا على عاتق التليفزيون التشيكى الحكومى، وأدى ذلك إلى التأكيد على الإنتاج ذى الميزانية المنخفضة. لم تعد الموجة الجديدة مرة أخرى، برغم عودة نيميتش من المنفى وصنعه لعدة أفلام مهمة منخفضة التكاليف، من أهمها "أحاديث آخر الليل مع ماما" (٢٠٠١)، وصنعت دراهوميرا فيهانوفا ثانى أفلامها الروائية الطويلة "الحصن" (١٩٩٤) بعد توقف عن العمل لعشرين عامًا. وانسحب مينزيل إلى المسرح لعشر سنوات بدلا من أن يواجه مشكلات الإنتاج فى صناعة تعانى ضعف التمويل.

لكن برغم كل شئ، فإن صناعة السينما التشيكية عاشت، وفى منتصف وأواخر التسعينيات ظهر عدد من المخرجين الشبان الذين جذبوا الاهتمام العالمى. ومنهم يان سفيراك الذى فاز بالأوسكار عن فيلمه "كوليا" (١٩٩٦)، وبيتر زيلينيكا بفيلم "صانعو الأزرار" (١٩٩٧)، وساشا جيديون بفيلم "عودة الأبله" (١٩٩٩)، وديفيد أوندريتشيك بفيلم "الوحيدون" (٢٠٠٠)، وأليس نيلليس بفيلم "إينى مينى" (٢٠٠٠). وتم ترشيح فيلم يان هيربييك "سقطنا منقسمين" (٢٠٠٠)، وفيلم أوندريه ترويان "زالارى" (٢٠٠٤)، كما أن سفانكماير صنع سلسلة من أربع أفلام روائية طويلة، منها "فاوست" (١٩٩٤) و"أوتيك الصغير" (٢٠٠١). ويدور فيلم "كوليا" عن قصة مليئة بالشجن، لموسيقى يعانى البطالة، وعلاقته بصبى روسى فى الخامسة من عمره، وحصد الفيلم نجاحًا عالميًا فى شباك التذاكر، وكان هناك العديد من الأفلام التى تحاكى "الموجة الجديدة"، وتركز على الأحداث "الصغيرة" فى الحياة

اليومية. وأكمل سفانكماير مسيرته فى "السريالية المناضلة"، بينما أظهر زيلينيكا خطًأ أصيلا فى الكوميديا السوداء. وكل من فيلمى "سقطنا منقسمين" و"زيلارى" يدور خلال الحرب العالمية الثانية. ويروى فيلم هيربيك قصة ساخرة عن رجل تشيكى يخفى لاجئًا يهوديًا خلال الحرب، وهو يرتب للرجل اليهودى أن تحمل زوجته لكى يتفادى مشاركة شقته مع موظف بيروقراطى نازى. ويبدو أن وجود ثقافة وتقاليد سينمائية قوية قد تجاوزت الرؤية الحكومية فيما بعد الشيوعية، التى كانت ترى الثقافة السينمائية باعتبارها سلعة.

وكان انقسام تشيكوسلوفاكيا فى ١٩٩٢-١٩٩٣ إلى جمهوريتى التشيك والسلوفاك فى صالح سلوفاكيا بدرجة أقل. فبالمقارنة مع الإنتاج التشيكى بمعدل من خمسة عشر إلى عشرين فيلمًا كل عام (٣٢ فى عام ١٩٩٠)، فقد تراجع الإنتاج السلوفاكى إلى معدل فيلمين كل عام فى أواخر التسعينيات (مقارنة باثنى عشر فيلمًا فى ١٩٩٠). وصنع عدد من المخرجين أفلامهم الأولى، لكن واحدًا فقط، هو مارتين سوليك، الذى استطاع أن يؤسس مجموعة أعمال، بسلسلة من خمسة أفلام روائية طويلة، منها "الحديقة" (١٩٩٥) و"منظر طبيعى" (٢٠٠٠). ومثل أفلام المخرجين السلوفاك الآخرين، فإن أفلامه أظهرت استلهامًا من الفولكلور، لكنها تتسم بطابع متأمل، وتُظهر حزنًا خفيفًا. وربما يكون هو "المؤلف" الوحيد الذى أسس نفسه فى السينما التشيكية والسلوفاكية منذ عام ١٩٨٩.

انظر أيضًا:

"السينما القومية".

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Hames, Peter. "Czechoslovakia: After the Spring." *Post New Wave Cinema in the Soviet Union and Eastern Europe*, edited by Daniel J. Goulding. Bloomington: Indiana University Press, 1989.

———. *The Czechoslovak New Wave*. 2nd ed. London, Wallflower Press, 2005.

———, ed. *The Cinema of Central Europe*. London: Wallflower Press, 2004.

———, ed. *Dark Alchemy: The Films of Jan Švankmajer*. Westport, CT: Greenwood Press/Praeger, 1995.

Iordanova, Dina. *Cinema of the Other Europe: The Industry and Artistry of East Central European Film*. London: Wallflower Press, 2003.

Liehm, Antonín J. *Closely Watched Films: The Czechoslovak Experience*. White Plains, NY: International Arts and Sciences Press, 1974.

Liehm, Mira, and Antonín J. Liehm, *The Most Important Art: East European Film After 1945*. Berkeley: University of California Press, 1977.

Škvorecký, Josef. *All the Bright Young Men and Women: A Personal History of the Czech Cinema*. Toronto: Peter Martin Associates, 1971.

كتب هذا الفصل: بيتر هيمس

ميلوش فورمان

(ولـــد فـــى شاســـلاف، تـــشيكوسلوفاكيا، فى ٢ فبراير ١٩٣٢).

ميلوش فورمان هو واحد من المخرجين الكبار للموجة الجديدة التشيكية. درس كتابة السيناريو فى مدرسة براج السينمائية، وكان أول أفلامه كمؤلـف مخرج هو "مسابقة الهواة" و"بيتر الأسود" فى عـام ١٩٦٣. وبالتعـاون مـع زميليه إيفان باسير وياروسلاف بابوشيك، اللذين أصبحا مخرجين فيما بعـد، طور أسلوبًا فى صنع الأفلام على نحو شبه مرتجل، باستخدام ممثلـين غيـر محترفين والتركيز على الحياة اليومية. إن ذلك الاستشكاف للحياة الذى يبـدو كأنه بالمصادفة – عالم الصالات الموسيقية، والمطاعم، والشقق القديمة – كان فى رأيه رد فعل ضد الصور المثالية الزائفة التى تروجها السينما الرسمية.

وكان فيلماه التاليان "غراميات شقراء" (١٩٦٥) و"حفل رجال الإطفاء" (١٩٦٧) قد نالا ترشيحًا للأوسكار. وهذا الفيلم الأخير قصة كوميديـة عـن كيف أن فرقة المطافئ المحلية تفشل فى محاولتها إقامة يانـصيب ومـسابقة للجمال، وهو ما تم تفسيره – حتى فى مرحلة السيناريو – على أنـه هجـاء ساخر للحزب الشيوعى. وفى عام ١٩٧٣، وفى أعقاب الغـزو الـسوفييتى عام ١٩٦٨، كان هذا الفيلم ضمن قائمة من أربعة أفلام ممنوعة من العرض "إلى الأبد".

وكان ذلك هو فيلمه التشيكى الأخير، وكان فورمان يعمل على سيناريو أول أفلامه الأمريكية فى باريس فى عـام ١٩٦٨ عنـدما حـدث الغـزو السوفييتى. وظل فى الخارج، وأصبح مواطنًا أمريكيًـا فـى عـام ١٩٧٧. واستمر فيلمه "الإقلاع" (١٩٧١) فى المعالجة المرتجلـة حـول مجموعـة شخصيات، والتى كانت سمة أفلامه التشيكية، لكن الفيلم لم ينجح مع الجمهور الأمريكى برغم نجاحه فى المهرجانات. اختار فورمان بعد ذلك أن يعمل مع تيمات (سيناريوهات) مكتوبة وجاهزة (أى ليست من كتاباته ومقتبـسة مـن مصادر غير سينمائية – المترجم)، من الثقافة الأمريكية، ولم يعـد لكتابـة سيناريوهات أصلية.

وجاءت أفلامه الأمريكية التالية – التى تقارن أحيانًا بشكل سلبى مـع أفلامه التشيكية، برغم حصولها على جائزتى أوسكار – لتكشف عن جانـب هامشى متعمد من الحياة الأمريكية. وتتضمن اقتباسات عن كين كيسى ("طار فوق عش المجانين"، ١٩٧٥)، وإى إل دوكتورو ("زمن موسـيقى الـراج"، ١٩٨١)، ومسرحية جيمس رادو وجيروم رانيـى وجولـت ماكـديرمونت الموسيقية "شعر" (١٩٧٩)، كما عمل بعد ذلك بالتعاون مع كتاب الـسيناريو مثل سكوت ألكساندر ولارى كارازويسكى فـى استعراضـهما لشخـصيات غرائبية أمريكية، فى "الشعب ضد لارى فلينـت" (١٩٩٦)، و"رجـل فـوق القمر" (١٩٩٩). واستقر فورمان فى نيويورك بدلا من هوليوود، ولأفلامـه دائمًا اهتمام داخل أصيل، وعولجت بطـرق معقـدة متقفـة. ولـه فيلمـان "أوربيان"، الأول هو "أماديوس" (١٩٨٤) الذى فاز بعدة جـوائز أوسـكار، والمقتبس عن مسرحية بيتر شافر، والذى صنعه فى براج، ثم فيلم "فالمونت" (١٩٨٩) المقتبس عن كوديرلوس دو لاكلوس "علاقات خطـرة"، وصـنعه

فى فرنسا، وهما فيلمان من أكثر أفلامه إتقانا وفيهما تعامل مع أبطاله - موتسارت وزوجته، كذلك الوحوش الجنسية فى "فالمونت" - بشكل قريب الشبه تماما مع الشباب الأبرياء فى أفلامه التشيكية الأولى.

مشاهدات مقترحة:

"بيتر الأسود" (١٩٦٣)، "غراميات شقراء" (١٩٦٥)، "حفل رجال الإطفاء" (١٩٦٧)، "طار فوق عش المجانين" (١٩٧٥)، "أماديوس" (١٩٨٤)، "فالمونت" (١٩٨٩).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Forman, Miloš, and Jan Novák. *Turnaround: A Memoir.* New York: Villard Books, 1994.

Hames, Peter. "Forman." In *Five Filmmakers: Tarkovsky, Forman, Polanski, Szabó, Makavejev,* edited by Daniel J. Goulding. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

Liehm, Antonin J. *The Miloš Forman Stories.* White Plains, NY: International Arts and Sciences Press, 1975.

———. "Miloš Forman: the Style and the Man." In *Politics, Art, and Commitment in the East European Cinema,* edited by David W. Paul. London: Macmillan, and New York, St. Martin's, 1983.

بيتر هيمس

الرقص "Dance"

تواجدت فنون الحركة والصورة المتحركة معًا منذ أواخر القرن التاسع عشر، فكل منهما تلبى الحاجات المهمة للأخرى. إن السينما تسجل الحركة. وبالنسبة للأشكال المبكرة للسينما وما قبل السينما، كان الرقص يقدم برهانًا على الحركة. واعتبر الراقصون ومصممو الرقص أن السينما حل للطبيعة سريعة الزوال للحركة. وكان هذان الشكلان الفنيان يواجهان إحباطًا متبادلا لأسباب تقنية وفنية، فكان عليهما العثور على حلول وسط ليتعايشا ويتعاونا عبر قرن من الزمن. فقد ظهر راقصو حفلات الكونسير والباليه والفودفيل فى عشرات الأفلام المبكرة، لكن عندما أصبح السرد الروائى هو المركز الأساسى للأفلام، أخذ الرقص دورًا مساعدًا، ليقدم ترفيهًا أو أحد مشاهد الأحلام فى بعض الأحيان.

لقد جرب راقصو الكونسير (الرقص الحديث المبكر) وضع الموسيقى إلى جانب أداء راقص مسجل على الفيلم، لكن السينما الصامتة لم تحقق كثيرًا احتياجاتهم سواء لتوثيق الرقص أو خلق عمل فنى. وظهرت تقنية الصوت فى فترة كانت فيها مفردات وبناء الرقص الحديث تتطور فى أمريكا وألمانيا. لكن ميل الراقصين إلى الحركات المعقدة والنزوع الفلسفى إلى اليسار جعلهم لا يرون كثيرًا ما هو مشترك مع هوليوود، وانتظرت الحركة الطليعية فى الرقص الأمريكى حتى الأربعينيات لكى تكشف الإمكانات الفنية للسينما. ومنذ الخمسينيات، استخدمت كل أشكال الرقص فى السينما لتوثيق البروفات

وتصميم الرقصات (الكوريوجرافى). ومع تحول الرقص أكثر إلى التجريد واللاسرد، وجد ملاذًا فى السينما التجريبية، وعمل السينمائيون ومصممو الرقص معًا لخلق مشروعات تجريبية. لقد تجاهل عالم الرقص فى أغلب الأحيان السينما كشريك فنى حتى الأربعينيات. ورغم أن الرقص كسينما لم يكن جماهيريًا قط فى الولايات المتحدة كما هو فى أوربا، فإن هناك الآن مهرجانات سينما للرقص سنوية، وسلاسل من العروض فى المراكز الحضرية وبرامج الجامعات.

الرقص فى فترة السينما الصامتة

تم تقديم الرقص فى الأشكال قبل السينمائية وفى الأفلام المبكرة، لأنها كانت تظهر الحركة على النطاق البشرى. ومن بين الأفلام الأولى – التى كانت تعرض فى دور العرض البدائية، وعلى آلات ميوتوسكوب وآلات العرض الميكانيكية الأخرى – عشرات من الأفلام التى أنتجها توماس إديسون، لرقص المناسبات الاجتماعية أو الرقص الكوميدى، لراقصين وراقصات مثل أنابيل (مور) (١٨٧٨-١٩٦١) وهى التى تدور بتنورتها، فى تقليد لراقصة أخرى من تلك الفترة، وهى لوى فوللر (١٨٦٢-١٩٢٨)، وذلك فى "رقصة أنابيل باترفلاى" (١٨٩٤)، كذلك فى سلسلة "مشية الكعكة" (١٨٩٧-١٩٠٣). كما قام إديسون أيضاً بتصوير نجوم الفودفيل المشهورين، مثل ديف مونتجمرى، وفريد ستون (الذى لعب دور "الرجل الصفيح" و"خيال المآتة" فى نسخة برودواى الموسيقية من "ساحر أووز")، كأمثلة على الرقص الغرائبى. وأسست الأفلام الروائية الأولى نمطًا فى استخدام رقصات المناسبات الاجتماعية لكى تحدد الفترة التاريخية للقصة أو الطبقة الاجتماعية لشخصياتها. والأفلام الطويلة الأولى التى مازال موجودة، وتصور راقصين،

صنعت فى عام ١٩١٥، ومنها فيلم "دوامة الحياة"، بطولة راقصى قاعات الرقص إيرين (١٨٩٣-١٩٦٤) وفيرنون كاسيل (١٨٨٧-١٩١٨)، وتعتمد على قصة حياتهما وهو الفيلم الذى دمج نمرتهما الخاصة - نزهة القلعة - فى الحبكة. كذلك "الفتاة البلهاء من بورتيسى"، وهو نسخة لوى ويبر من أوبرا "مايزانيللو"، ومن بطولة راقصة الباليه الروسية العظيمة أنًا بافلوفا (١٨٨١-١٩٣١).

وخلال العشرينيات كانت الأفلام الروائية تستخدم بين الحين والآخر رقصات المناسبات الاجتماعية لتحديد زمن الأحداث، فزمن المضارع أو المشاهد المعاصرة. تصور رقصات زوجية سريعة مثل الشارلستون أو بلاك بوتوم، يؤديها شباب غارق فى الملذات. وكانت الأفلام من بطولة كلارا بو (١٩٠٥-١٩٦٥) شديدة الجماهيرية، كما أن فيلم "بناتنا الراقصات" (١٩٢٨) هو الذى صنع من جوان كروافورد (١٩٠٤-١٩٧٧) نجمة. كما أن راقصات المناسبات الاجتماعية المعاصرة الأبطأ سرعة كانت تستخدم لتصوير المواقف الرومانسية. وامتد استخدام الرقص باعتباره "ميزانسين" لكى يستوعب تجارب البناء السردى. أما الزمن الماضى فكان يشار إليه بحركات تاريخية، مثل فرقة دينيشون تؤدى على سلالم بابل فى "التعصب"، أو رقصات اجتماعية مثل المينويت والفالس. واعتمد المخرجون على الرقص للإشارة للانتقالات الزمنية مثل الفلاش باك، والفلاش فورورد، ومشاهد الأحلام. والمشاهد المعاصرة، ومشاهد الأمازون، والمشاهد الكلاسيكية، فى فيلم "رجل، امرأة، زواج" (١٩٢١)، والتى صممتها ماريون مورجان، هى أمثلة لا تنسى لرقص الفترة التاريخية الذى يوحى بالجو السردى. ومن الأمثلة الشهيرة الرقصة فى المنطاد، التى طورها تيودور

كوسلوف (١٨٨٢-١٩٥٦)، وليروى برينز (١٨٩٥-١٩٨٣)، وسيسيل جى دى ميل (١٨٨١-١٩٥٩)، فى فيلم دى ميل "مدام الشيطان" (١٩٣٠).

من الأفلام الموسيقية إلى الفيديو الموسيقى

كانت تجارب شركات السينما مع الصوت تميل إلى محاكاة بـــرودواى أو برولوج، وعروض الفودفيل فى قصور السينما. ومن فصول الرقص كان رقص النقر بالأقدام دقيق التزامن، والرقصات الإثنية (كــان يطلــق عليهــا "الشخصية")، ورقصات الأداجيو البطيئة أو رقصات قاعة الحفلات، وبعض الرقصات الغرائبية مثل الدمى التى ترقص مع موسيقى الراج. ويمكن رؤية أمثلة لهذه الأنواع الأربعة فى فيلم "ملك الجــاز" (١٩٣٠)، حيــث تتــضمن نهايته فقرات متتالية لراقصين إثنيين يمثلون المهاجرين وهم يندمجون علـــى الشاشة فيما يشبه بوتقة الانصهار.

ومع استرخاء هوليوود بالنسبة لتقنية الصوت، طور مخرجو الــرقص بناء جديدًا للنمر التى تعتمد على الرقص، والمثال هو أفلام باسبى بيركلـــى لشركة إخوان وارنر، حيث تبدأ النمر على مــسرح تقليــدى، لكنهــا تمتــد بمؤثرات فى ٣٦٠ درجة يمكن تحقيقها فقط داخل أستوديو سينمائى. كانــت أفلام بيركلى الروائية الطويلة الأولى هى الأفلام التـــى أنتجهــا صــامويل جولدوين للممثل الكوميدى إيدى كانتور (١٨٩٢-١٩٦٤)، مثــل "فــضائح رومانية" (١٩٣٣). وفى عام ١٩٣٣ بدأ بيركلى تعاونه مع شــركة إخــوان وارنر/ فيرست ناشيونال بفيلم "الشارع الثانى والأربعون"، الذى يعتمد علـــى رواية ميلودرامية شهيرة عن مخرج يحتضر وهو يعــد لعــرض موســيقى خلال فترة الكساد الكبير، لكن الفيلم حوّل مركز الاهتمام إلى روبـــى كيلــر

(١٩٠٩-١٩٩٣)، البديلة المفعمة بالحيوية التى أصبحت أيقونة جماهيرية فى بدايات عصر السينما الناطقة. صنعت إخوان وارنر سلسلة من الأفلام الكوميدية، التى قدمت فنانين من المتعاقدين مع الشركة، ممثلين، ومغنين، وراقصين، وهى أفلام تدور حول صنع عرض موسيقى خلال الكساد، ومنها "الباحثون عن الذهب لعام ١٩٣٣" (١٩٣٣)، وفيه النمرة الافتتاحية "إحنا بتوع الفلوس"، كذلك فيلم "استعراض الإضاءة السفلية" (١٩٣٣). وفيما عدا النمر المنفردة التى قامت بها كيلر، فإن معظم تصميم الرقص عند بيركلى يقوم على حركات بسيطة يقوم بها عدد كبير من الراقصين والراقصات فى تزامن دقيق، ويتم تضخيم ذلك أحياناً باستخدام المرايا والكاميرات. ومعظم الرقصات تعتمد على رقصات المناسبات الاجتماعية أو الرقص بنقر الأقدام، لكن تتم الرقصة على السلالم. والمرايا والأرضيات العاكسة تمتد بالتصميم بالأبيض والأسود. وكل أعمال بيركلى تقدم بصمته التقنية: الحركة المفعمة بالحيوية، ومشاهد المسرح التى تبدأ بديكورات ضخمة، واللقطات المنشورة باستخدام كاميرا من أعلى.

والعديد من أفلام الرقص الهوليودية فى الثلاثينيات والأربعينيات كانت نسخاً سينمائية من الاستعراضات الموسيقية الشهيرة بملابس عصرية، مع التوسع فى مشاهد الرقص بدلا من إعادة ابتكارها. وأعطت الأستوديوهات إلى مصممى الرقصات لديها هذه المهمة، وكان الأسلوب الهوليوودى السائد هو ما يظهر بالفعل على الشاشة. وكانت الأوبريتات - التى زادت جماهيريتها مع غناء نجوم السينما مثل جانيت ماكدونالد (١٩٠٣-١٩٦٥) ونيلسون إيدى (١٩٠١-١٩٦٧) - تستخدم رقصات المناسبات الاجتماعية لتحديد الزمان والمكان.

وظلت آثار من الفودفيل ورقص برودواى فى عدد كبير من الأفلام التى تدور فى عالم الاستعراض، أو التى تحتوى على مشاهد زيارة إلى المسرح أو نادى ليلى فى حبكتها. وكان الأسلوب السائد أكثر، والمقتبس عن أداء المسرح، هو الاحتفاظ بتكوين يحاكى خشبة المسرح، يجرى الحدث فوقها بينما تقف الكاميرا فى مكان المتفرجين. إن جين كيلى (١٩١٢-١٩٩٦) لم يكسر قط قاعدة الفرجة من مقاعد المتفرجين على خشبة المسرح لكنه أجرى عدة تجارب للتنويع على هذا الشكل، مثل رقصته الثنائية مع الفأر جيرى فى النمرة من فيلم "انزل الهلب" (١٩٤٥)، والتى صممها كيلى وستانلى دونين (ولد عام ١٩٢٤). وفى نمرة "الملك الذى لا يستطيع أن يرقص" يقوم كيلى بتعليم الفأر كيف يرقص بنقر الأقدام، وهى نمرة لها ستائر تشبه خشبة المسرح، بينما العرض فى المنتصف. والنمرة تمضى بأن يقوم كيلى بالخطوات، التى يكرر الفأر حركاتها، حتى يرقص الاثنان معًا فى النهاية، بينما الفأر يقفز أحيانًا على عجز كيلى.

ومن العناصر المميزة للرقص فى أفلام الثلاثينيات حتى الخمسينيات الحركة التى تتطور عن المشى. والعديد من الرقصات المنفردة لهيرميس بان (١٩٠٩-١٩٩٠)، أو الرقصات الثنائية مع فريد أستير (١٨٩٩-١٩٨٧)، توحى بمسحة طبيعية إذ تبدأ بالمشى. ومن الأمثلة الكلاسيكية نمرة "مشى الكلب"، ومشهد التزحلق فى "هل سنرقص" (١٩٣٧)، والسير المتمهل فى حديقة سنترال بارك مع سيد تشاريس (ولدت عام ١٩٢١) والتى تبدأ وتنتهى بعبارة "الرقص فى الظلام" فى فيلم "عربة الفرقة" (١٩٥٣). وأشهر رقصة مشى فى السينما هى الرقصة التى تحمل عنوان الفيلم، وأداها جين كيلى فى "الغناء تحت المطر" (١٩٥٢).

ويتضمن فيلم "الزفاف الملكى" (١٩٥١) رقصة مشى كلاسيكية مع قطعة إكسسوار، ورقصتين لا يمكن أداؤهما إلا داخل أستوديو سينمائى. والرقصة الأولى تؤدى على سطح سفينة، بينما أستير - واحد من فريق لاثنين يضم أخته الراقصة أيضًا - يرقص مع حامل المعطف، عندما تعجز أخته (جين باول) أن تأتى إلى البروفة. أما نمرة الرقصة الاجتماعية لهما فتأتى بعد ذلك، وهى تبدأ على نحو تقليدى، لكن الأداء يتحول إلى حركات أكروباتية عندما تواجه السفينة عاصفة، إنهما يحاولان أن يرقصا، لكن الأرضية تبدأ فى الانزلاق تحت أقدامهما. وفى نمرة لاحقة أخرى من الفيلم، تم تصميمها بواسطة نيك كاسيل، فإن أستير يرقص منفردًا فى غرفة الفندق عندما يبدأ فى الاستناد على جدار الغرفة، ثم تبدأ جدران الغرفة فى الدوران حول نفسها (كما فى نمرة دونالد أوكونور "خليك مهرج" فى فيلم "الغناء تحت المطر"). لكن الحركة الدائرية تستمر حتى أن أستير يرقص فوق الجدران والسقف، وهذا التأثير السحرى كان نتيجة لمحركات تجعل الديكور يدور حول نفسه.

ومن الأمثلة التى لا تنسى لرقصات المشى فى السينما نمرة "صندوق الزبالة" للثلاثى فى "إنه دائمًا طقس جميل" (١٩٥٥) من تصميم جين كيلى، وتمارين الفريق الأوليمبى الذى يتجاهل غناء جين راسيل "هل هنا من هو على استعداد للحب؟" فى "الرجال يفضلون الشقراوات" (١٩٥٣)، وهى النمرة التى صممها جاك كول (١٩١١-١٩٧٤)، كذلك نمرة تقطيع الخشب الإيقاعية التى أداها الإخوة المحبطون فى فيلم "سبع عرائس لسبعة أشقاء" (١٩٥٤) وهى رقصة من تصميم مايكل كيد (ولد عام ١٩١٩).

وكانت السريالية هى ثانى المؤثرات القوية علـــى تــصميم رقــصات الأفلام خلال الأربعينيات والخمسينيات، مع جاك كــول ويــوجين لــورينج (١٩١١-١٩٨٢) فى المقدمة. وكان هناك العديد من الرقصات التى تــصور أجزاء منفصلة من الجسد، مثل اوركسترا الرقص الــذى صــممه لــورينج فى فيلم "٥ آلاف إصبع للدكتور تى" (١٩٥٣) من تــأليف دكتــور ســوس. وفى فيلم تشارلز وولترز "استعراض عيد الفصح" (١٩٤٨)، تغنى آن ميللر (١٩٢٣-٢٠٠٤) "ابعد عنك الأحزان"، بمصاحبة أذرع تلعب علـــى الآلات الموسيقية.

وكان يتم التعاقد مع مصممى الرقصات فى برودواى أحيانًـــا لنـــسخ أعمالهم المسرحية فى السينما، مثل أنييس دى ميل (١٩٠٥-١٩٩٣) وصنع النسختين المسرحية والسينمائية من "أوكلاهوما!" (فى برودواى فـــى عـــام ١٩٤٣، وفى السينما فى عام ١٩٥٥)، ولكن ذلك لا ينطبق على "بريجادون" (١٩٥٤) برغم أن النسختين المسرحية والسينمائية تحتــوى علـــى مــشاهد الرقص التى هى جزء أساسى من الحبكة. وباليه الحلم فـــى "أوكلاهومـــا!"، والذى يحمل عنوان "لورى تتخذ قرارًا"، كان قد ترك تأثيره بالفعــل علـــى العديد من مصممى الرقصات بدءًا من عـــام ١٩٥٥، فالبطاقـــات الـــسياحية الفرنسية التى تحتفظ بها الشريرة جود فى كوخها تُبث فيها الحياة فى خيالها كرمز للانحلال الجنسى، كما أن الوجوه الخالية والحركات الحـــادة "لفتيـــات البطاقة السياحية" قد ألهمت بوب فوســـى (١٩٢٧-١٩٨٧). والكثيـــر مـــن المخرجين ومصممى الرقصات نسخوا أو عدلوا مشهد الأستوديو الخالى مع السحب المرسومة على الجدران، لاستخدامها فى مشاهد الأحلام، خاصة فى مشهد "لازم نرقص" من فيلم "الغناء تحت المطر". وقام مايكل كيد فى السينما

بنسخ حركاته لاستعراضين أسلوبيين له – مقامرى ديمون رانيون فى "رجال ودمى" (١٩٥٥)، والقصة المصورة التى تتحول إلى الحياة فى فيلم "آبنر الصغيرة" (١٩٥٩). وتم تصوير "الملك وأنا" (١٩٥٦) محتفظاً بالرقصات "السيامية" كاملة لمسرح جيروم روبنز (١٩١٨-١٩٩٨)، والتى تتضمن مشهد "المنزل الصغير للعم توماس". وقام روبنز بتصميم الرقصات والمشاركة فى إخراج "قصة الحى الغربى" (١٩٦١)، والذى حذف رقصات باليه الأحلام الموسيقية، لكنه احتفظ بمشهد الرقص الافتتاحي الشهير.

وعاد الرقص إلى الظهور فى هوليوود فى عصر الديسكو، من خلال أفلام جماهيرية مثل "حمى ليلة السبت" (١٩٧٧)، وكثير من الأفلام التى قلدته، وفيلم "شحم" (١٩٧٧) الذى يدور فى أجواء الخمسينيات الموسيقية، وصممت رقصاته باتريشيا بيرش. أما فيلم "العراف" (١٩٧٨)، من تصميم لويس جونسون (ولد عام ١٩٣٠)، فقد استخدم تقنيات الرقص الحديث، والنقر بالأقدام، والجاز، بالإضافة إلى رقص "كلاب آند بريك" (التلوى والشقلبة) فى أماكن من مدينة نيويورك. وتم تقديم الرقص كجو عام ومادة للحبكة فى فيلم "البوهيمية" (١٩٩٠)، وهو إنتاج تليفزيونى أسترالى حيث قام باز لورمان (ولد عام ١٩٦٢) كمخرج للأوبرا، بالإضافة إلى فيلمى "صالة رقص" (١٩٩٢) و"مولان روج" (٢٠٠١) من إخراج باز لورمان. وكان النجاح الجماهيرى والنقدى لكل من "مولان روج" وفيلم روب مارشال (ولد عام ١٩٦٠) "شيكاجو" – المأخوذ عن مسرحية بوب فوسى الموسيقية – برهاناً على أن الفيلم الموسيقى مايزال نمطاً فيلمياً قابلاً للحياة.

وكانت هناك أفلام روائية طويلة تدور حول الرقص كمهنة منذ فترة السينما الصامتة. ومعظم هذه الأفلام – مثل "تصفيق" (١٩٢٩) من إخراج

روبن ماموليان – تتضمن أداء على خشبة المسرح بالإضافة إلى مشاهد عن الحياة المسرحية. وتميل أفلام الباليه إلى أن تكون شديدة الميلودرامية، مثـــل فيلم مايكل باول وإيمريك بريسبيرجر المهم "الحذاء الأحمر" (١٩٤٨)، حيث تحتار راقصة الباليه بين الحب والفن وتنتحر. وفيلم بين هيشت المنسى "شبح الوردة" (١٩٤٦)، وفيلم المخرج هيربرت روس "نقطة التحــول" (١٩٧٧)، وهو راقص باليه ومصمم رقصات سابق، هذان الفيلمان يدوران حول الحياة العاطفية للراقصات، وهذه الأفلام الثلاثة تقدم تجارب ملهمة من الرقص على خشبة المسرح. وبالمثل فإن أفلام الباليه السوفييتية والفرنسية أصبحت متاحة فى دور عرض سينما الفن وجمعيات الفيلم فى الجامعات خلال الـــستينيات، وقدمت للجمهور فرق الباليه المتجولة. وكان تعـــاون المخـــرج الأســـبانى كارلوس ساورا مع مصمم رقصات الفلامينجو أنطونيو جـــاديس (١٩٣٦-٢٠٠٤)، فى أفلام "عرس الـــدم" (١٩٨١)، و"كـــارمن" (١٩٨٤)، و"الحـــب المجنون" (١٩٨٦)، قد أدى إلى جماهيرية كبيرة فى الولايات المتحدة.

أما فيلم "شهرة" (١٩٨٠)، والذى يعتمد على المدرسة الثانوية لفنـــون الأداء فى مدينة نيويورك، فيقدم المراهقين خلال تدربهم على رقص الباليه، والرقص الحديث، ورقص الجاز، وقام الـــراقص الحـــديث لـــويس فـــابيو (١٩٤٢-١٩٩٣) بتصميم الرقصات "المرتجلـــة" الـــشهيرة، حيـــث تعـــيش الشخصيات حياتها اليومية وتخرج إلى الشوارع. وكان الرقص (الاجتماعى والحديث) قد استخدم كثيرًا كلغة للتعبير عن الذات فى أفلام جماهيرية مثـــل "فلاش دانس" (١٩٨٣)، حول عامل لحام يريد أن يرقص، وفيلم "أصـــوات" (١٩٧٩) حول امرأة صماء تود أن ترقص، و"رقص حر" (١٩٨٤) حـــول مراهق يريد لمدينته أن ترقص.

وفى الثمانينيات ظهرت محطة تليفزيون الموسيقى (إم تى فى)، ثم "فى إتش وان" و"بى إى تى" (تليفزيون ترفيه الزنوج)، وجعلت الفيديوهات الموسيقية شهيرة كجزء مكمل للدعاية للموسيقى الجماهيرية المسجلة، وكان العديد منها عبارة عن أداء مصور سينمائى تم تقطيعه إلى أجزاء، تعتمد إلى حد كبير على المونتاج، لكن بعضها كان معدًا بالتصميم الكوريوجرافى. وبعضها يشير بوضوح إلى تصميم الرقص فى السينما، مثل الفيديو الموسيقى "الفتاة المادية" (١٩٨٤) لمادونا، وهو اقتباس عن تصميم كول لنمرة "الماسات هى أفضل صديق للفتاة" من فيلم "الرجال يفضلون الشقراوات"، والفيديو يحتفظ بتلك الثريا البشرية التى ظهرت فى الفيلم. ومن الفيديوهات الموسيقية التى تبقى فى الذاكرة الرقصة الأسلوبية بطريقة البشر الآليين فى "الفيديو قتل نجم الراديو"، كذلك اقتباس مايكل جاكسون (ولد عام ١٩٥٨) من "قصة الحى الغربى" فى حرب العصابات، فى نمرة "اضربها" (١٩٨٢). وقد أثارت "مشية القمر"لجاكسون معجبيه من المراهقين، وجعلت الكبار منهم يتذكرون رقصات نقر الأقدام الزنجية التى طورت هذه الخطوات الغريبة. وكان هناك بعض المخرجين الذين عملوا بخطوات الرقص التى تبدو تلقائية، والمأخوذة من رقصات "البريك"، و"الفوجينج"، و"الهيب هوب"، مثل "المطر القرمزى" (١٩٨٤) لبرينس. وكان أسلوب المونتاج المميز للفيديوهات الموسيقية، والقطع السريع بين الأداء والرقص، قد امتد تأثيره إلى الأفلام الروائية الطويلة بالإضافة إلى التليفزيون.

الرقص كسينما

الأمثلة الباقية على التعاون بين السينما والرقص من بدايات القرن العشرين تأتى من المدرسة الطليعية الفرنسية، وتتضمن أفلامًا مصنوعة فى

باريس بواسطة لوى فوللر، والذى يعتبر من أسلاف الرقص الحديث، كما كان رائدًا أيضًا فى استخدام تصميم الإضاءة. لقد اعتبر السينمائيون التجريبيون الفرنسيون الباليه كشريك لفن التحريك، مثل فيلم فيرنان ليجيه "الباليه الميكانيكى" (١٩٢٤). كما أن العمل من المدرسة الدادائية لفرقة "باليه الجنوب"، والذى يحمل اسم "خاتمة" (١٩٢٤)، كان يتضمن فيلم رينيه كلير "استراحة" داخل الأداء الحى. كما أن فرقة "الباليه الروسى" لسيرج دياجيليف قامت بتنفيذ "قصيدة" (١٩٢٨) ليقوم بالتصميم للرقص ليونيد ماسين، وتصميم الديكور بافيل تشيلتشيف، والعرض الخلفى بيير شاربونو. والأغلب أن السينمائيين السوفييت من المدرسة البنائية عملوا أيضًا فى مجال الرقص، وإن لم يوجد ما تبقى من هذه الأعمال. ومن الأمثلة العديدة على اشتراك المصورين الفوتوغرافيين، والسينمائيين، والراقصين، حفلات رقص الجاز فى أواخر الثلاثينيات التى قام بتصويرها سينمائيًا مورا دين وروجر برايور دودج. كما أن جيون ميلى، الذى اشتهر كمصور فوتوغرافى لمجلة "لايف"، قام بالتصوير السينمائى لحفلات فى بداية الأربعينيات، وعرض فيلم "الاشتراك فى البلوز" فى عام ١٩٤٤.

وتعتبر مايا ديرين (١٩١٧-١٩٦١) وألكساندر هاميد (١٩٠٧-٢٠٠٤) بشكل عام أول وأهم من شارك فى "سيدانس" أو فى الرقص كسينما. وكان أول أفلام ديرين "شبكات ما بعد الظهيرة" (١٩٤٣) يصورها وهى تسير فى كل خطوة على سطح جديد. أما فيلمها "دراسة فى الكوريوجرافى للكاميرا" (١٩٤٥) – وهو فيلم من أربع دقائق لرقص تالى بيتى – فيحتوى على أحد المؤثرات الذى مايزال يُرجع إليه عبر أجيال من السينمائيين: إن ديرين قامت بمونتاج لقفزة جانبية لبيتى، تم تصويرها على خلفيات مختلفة،

حتى إنها تبدو كما لو كانت تمتد من مشهد داخلى إلى مشهد خارجى. وفى فترة لاحقة، عملت شيرلى كلارك (١٩١٩-١٩٩٧) مع راقصين من أسلوب الرقص الحديث، لتقطع بين حركاتهم وصور موحية من الطبيعة. ومن الشخصيات المعاصرة دوريس تشيز، وآمى جرينفيلد والتى اشتهرت بفيلم "أنتيجون/ طقوس الألم" (١٩٩١).

وقام جيل التجريبيين من مدرسة الرقص الحديث – وعلى رأسهم مصمم الرقصات ميرس كانينجهام (ولد عام ١٩١٩) والمؤلف الموسيقى جون كيدج (١٩١٢-١٩٩٢) – بالجمع بين السينما والكوريوجرافى فى الأداء. ومن الأعمال الرائدة فى مجال الفيديو فى فترة مبكرة كان عمل نام جون بايك (١٩٣٢-٢٠٠٦). كما قام مصممو الرقصات تريشا براون، وكارولى شينمان، وجوان يوناس، بالجمع بين الأنماط المختلفة، كما عملت إيفون راينر فى كل نمط على حدة. كما أن هناك العديد من الحالات التى جمعت الرقص الحى مع عرض بالسينما أو الفيديو، مثل عرض إيلين سامرز "رقصة مشى لأى نمرة" (١٩٦٥). وقام مهندس شركة "آر سى إيه"، بيلى كلوفر، بتنظيم "التسع ليالى للمسرح والهندسة"، والتى جمعت مساهمات مشتركة لمصمم رقص، ومؤلفين موسيقيين، وسينمائيين، مع التكنولوجيا، التى تسهل العرض الحى مع أداء مصور سينمائيًا. وصنع كانينجهام نفسه عشرات من الأفلام والفيديوهات بدءًا من الخمسينيات، وتعاون مع بايك، وستان فان دير بيك، وإليوت كابلان، وتشارلز أتلاس، وصنع الفنان التشكيلى التعبيرى التجريدى إيد إيمشويلر (١٩٢٦-١٩٦٠) أفلامًا بتقنية إيقاف الحركة (الكادر كادر – المترجم) مع آلوين نيكولايس (١٩١٠-١٩٩٣)، وهو فنان تشكيلى ومصمم رقصات كان يستخدم الأشكال والألوان، وكان فيلمهما

"انصهار" (١٩٦٧) فى وقت واحد عملاً راقصًا يؤدى أمام الكاميرا، وفيلمًا منفصلا أيضًا.

ولم يتطور الباليه كسينما فى الولايات المتحدة فقط، لكنه فن محترم فى كندا وأوربا. وكان تكامل السينما فى الباليه مشهورًا فى أواخر الستينيات، عندما استخدم أيضًا بواسطة مخرجى الأوبرا التجريبيين مثل فرانك كارسارو. وأشهر الأعمال الأمريكية هو "أستارتى" من نوع رقصات "سايكيدليك"، والذى صنعه روبرت جوفرى، وظهر على غلاف مجلة "نيوزويك" فى ١٥ مارس ١٩٦٨. كما صنع السينمائى الكندى نورمان ماكلارين (١٩١٤-١٩٨٧) عددًا من "أفلام الرقص كسينما" المهمة، مثل "خطوة لاثنين" (١٩٦٨)، و"باليه أداجيو" (١٩٧٢)، و"نارسيوس" (١٩٨٣).

أما جيل ما بعد الحداثة فقد عمل فى مجال السينما والفيديو، لكنه أظهر المرونة الأكبر للفيديو. وعادة ما تستخدم عروض الأداء العرض السينمائى على شاشات كجزء من محيط الرقص، كما فى "إعداد وإعادة إعداد" (١٩٨٣) لتريشا براون، والذى استخدم أفلامًا وشاشات لروبرت راوشينبيرج، كما أن العرض المثير للجدل لبيل تى جونز "مايزال/ هنا" (١٩٩٤) يجمع بين الرقصات وقصص شخصية عن أمراض تُعرض على شاشات مراقبة متحركة. وقامت المؤلفة الموسيقية ومصممة الرقص ميرديث مونك (ولدت عام ١٩٤٢) بتضمين السينما فى عروضها الغنائية، مثل "فريسة"، وصنعت أفلامًا تقوم كأفلام فى حد ذاتها، أشهرها "كتاب الأيام" (١٩٨٨)، والعديد من الأفلام التسجيلية حول تصميمها للرقص. كما أن إيكو، وكوما، وكاى تاكى، ومصممى رقصات متأثرين برقصة "بوتو" الآسيوية"، استخدموا السينما للتأكيد على الإيقاع البطئ للحركة فى أعمالهم. وعلى

الجانب النقيض المقابل، فقد كان تعاون إليزابيث ستريب مع مايكل شوارتز، قد حقق إحساسًا بصريًا بقدرتها المستحيلة على أداء الحركات السريعة، وظهرت العديد من التجارب فى "عرض حى بعيدًا عن المركز"، الذى رعته شبكة بى بى إس بين عامى ١٩٨٥ و ١٩٩٤.

السينما كتوثيق للرقص

ظلت الطبيعة سريعة الزوال للرقص مشكلة مثيرة للإحباط برغم تطور نظم تدوين تصميم الرقص (مثل تدوين العلامات الموسيقية بالنسبة للموسيقى – المترجم). وجاءت السينما، ومن بعدها شريط الفيديو، ليقدما شكلا من التوثيق البصرى وحفظ الرقص. وخلال العقدين الثانى والثالث من القرن العشرين طورت شركة "أمبيكو" للبيانو الآلى أفلامًا تعليمية لأسماء لامعة من الراقصين ومصممى الرقص، مثل أنّا بافلوفا، ومخرج الرقصات فى برودواى نيد وايبرن (١٨٧٤-١٩٤٢)، وراقصى الكونسير روث سانت دينيس (١٨٧٨-١٩٦٨) وتيد شون (المعروف باسم دينيشون).

وكان التصوير السينمائى فى البداية يتم بواسطة علماء الإثنوجرافيا، ومصممى الرقص، استخداماتهم الخاصة. أما المحاولات الأولى التى قامت بها مؤسسات لتوثيق الرقص فهى تتضمن أفلام كارول لين من مقاس ٨ مم، والتى صنعت فى الورشة الصيفية لتيد شون، و"وسادة" جيكوب، فى بيكينت بولاية ماساشوسيتس، كذلك فى أفلام هيلين بريست روجرز التى صنعت فى "مهرجان الرقص الأمريكى". وقام بترميم تلك الأفلام الصامتة قسم الرقص لمكتبة نيويورك العامة لفنون الأداء، ومن مشروعاتها التطابق الدقيق بين الموسيقى والحركات. وقد استخدم علماء الإثنوجرافيا السينما لتوثيق الأشكال

الجماهيرية للرقص التقليدى، والذى لا يوجد له تصميم كوريوجرافى، للسكان الأصليين فى بعض البلدان. وهناك العديد من الشخصيات المهمة التى ربطت عالمى السينما والإثنوجرافيا، مثل عالمى الأنثروبولوجيا ومصممى الـــرقص كاثرين دونهام وبيرل بريموس، والسينمائية مايا ديرين. وقامت رودا جراور – المنتجة الرائدة للرقص فى التليفزيون – بالتركيز مؤخرًا على الأفلام التى توثق الفنون التقليدية فى إندونيسيا، وسلسلتها "مكتبات النار: عنـــدما يمـــوت الحكماء، يحترق كتاب"، تتضمن بورتريه للراقص الحكيم لرقصة "تـــوبينج" فى فيلم "رازينا: القناع المسحور" (٢٠٠٥).

وقامت مورا دين (١٩٠٢-١٩٨٧) بعمل رائد فـــى توثيـــق الزنـــوج الأمريكيين الاجتماعية فى سلسلة أفلام "الروح تتحـــرك"، وبالتعـــاون مـــع راقصين ومؤرخين، صنعت أفلامًا حول راقصى التبادل فى قاعـــة رقـــص سافوى، وحركات الروك آندرول، ورقصة "البريك". والأفلام التسجيلية حول أنماط الأندرجراوند فى الرقصات الزنجية الاجتماعية قـــد لاقـــت توزيعًـــا ومديحًا كبيرين، مثل فيلم جينى ليفينجستون "باريس تحترق" (١٩٩٠) حول رقص "الفوجينج"، ومشروع سالى سومر ومايكل شوارتز "المراوح للـــشغل" (والذى عرض باسم "راجع جسمك عنـــد البـــاب"، ١٩٩٤) حـــول رقـــصة "الكلاب" (club)، وفيلم يون رايس "من الأفضل الحياة من خـــلال دوائـــر" (١٩٩٩) حول رقصة الريفز (raves)، وفيلمـــا ديفيـــد لوشـــابيل Krumped (قصير، ٢٠٠٤)، و Rize (٢٠٠٥)، حول حركة رقص لوس أنجلس التـــى تدعى "كرمب".

ومع تطور تقنية الفيديو، أصبح التوثيق شـــائعًا. وشـــركة "كـــاراكتر جينراتورز" (مايكل شوارتز ومارك روبنـــسون)، وأســـتوديو دى (دينـــيس

دياموند)، يستخدمان كاميرا أو عدة كاميرات لتوثيق الـــرقص وفـــن الأداء لمصممى الرقص والمؤرخين. وقسم الرقص فى مكتبة نيويورك العامة لفنون الأداء تضم كمية هائلة من التسجيلات لتوثيـــق الـــرقص، ومـــشروعاتها - بالإضافة إلى مشروعات "تحالف تراث الرقص" - تحدد مجموعـــات مـــن أمريكا الشمالية، وتطور معايير لجمع كتالوجات وحفظها.

انظر أيضاً:

"تصميم الرقصات"، "الأفلام الموسيقية".

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Arnheim, Rudolf. *Film as Art*. Berkeley: University of California Press, 1957.

Dance Perspectives. "Cine Dance" issue. no. 30 (Summer 1967).

Dodds, Sherill. *Dance on Screen: Genres and Media from Hollywood to Experimental Art*. New York: Palgrave, 2001.

Heider, Karl G. *Ethnographic Film*. Austin: University of Texas Press, 1976.

Johnson, Catherine, and Allegra Fuller Snyder. *Securing Our Dance Heritage*. Washington, DC: Council for Library and Information Resources, 1999.

Snyder, Allegra Fuller. *Dance Films: A Study of Choreo-Cinema*. Albany: State University of New York Press, 1973.

كتبت هذا الفصل: باربرا كوهين ستراتاينر

الأخوان نيكولاس

(فايارد نيكولاس، ولد فى موبايل بولايـــة ألاباما، فى ٢٠ أكتوبر ١٩١٤، توفى فى ٢٤ ينــاير ٢٠٠٦) (هارولد نيكولاس، ولد فى وينستون ساليم، نورث كارولينا، فى ٢٧ مــارس ١٩٢١، تــوفى فــى ٣ يوليو ٢٠٠٠).

أنعشت الرقصات الأكروباتية غير العادية للأخوين نيكولاس الأفــلام الموسيقية فى الأربعينيات، وكانا خارج عالم السينما يعتبران معًا أفضل فريق للرقص بنقر الأقدام خلال القرن العشرين، بالإضافة إلى حياة فنية مهمة فى المسرحيات الموسيقية، كانا ابنين لعازفين فى فرقة موسيقية مسرحية، وتأثرا بالجاز سريع الإيقاع لكل من لويس آرمسترونج وفليتشر هندرسون – وتدربا على أيدى زنوج فى عالم الفودفيل، وظهرا فى المسرح الذى كان يعمل فيــه والدهما فى فيلادلفيا. واختارا أسلوب الرقص معًا بالنقر بالأقدام، ليجسدا بعد ذلك شخصيتى باك وبابلز، ويؤكدا التزامن بينهما فى حركــات وإيقاعــات معقدة. ووصلا إلى مشاهد مبهرة، تتضمن بصمتهما الخاصة فوق بعــضها البعض وهما يباعدان تمامًا بين الساقين. ثم انتقلا إلى نيويورك وظهرا فــى عروض فى أشهر نوادى هارلم الليلية، "نادى القطن"، خــلال الثلاثينيــات،

حيث تأثرا بالموسيقى والأسلوب الشخصى لقادة الاوركسترا مثل كاب كالواى وديوك إيلينجتون.

ومثلما ظهر فى أفلام قصيرة صامتة بمصاحبة الموسيقى، ثم فى أفلام ناطقة مبكرة، مثل أفلام فيتافون القصيرة "الفطيرة، فطيرة يا بلاك بيرد" (١٩٣٢) (هناك تلاعب لفظى بين Bye و Pie – المترجم)، وهو الفيلم الذى يصور المؤلف الموسيقى يوبى بليك، ثم فى كوميديا إيدى كانتور "كيد الملايين" (١٩٣٤) (هناك أيضًا تلاعب لفظى، إذ أن Kid تعنى "اخدع" – المترجم). وكانت أدوارهما فى هوليوود هى مشاهد فى الأفلام الروائية الطويلة يمكن حذفها إذا عرض الفيلم فى الجنوب حيث التفرقة بين البيض والزنوج. وعملا مع مصممى الرقص فى "نادى القطن": نيك كاسيل وجينيفا سوير، اللذين انتقلا إلى شركة فوكس للقرن العشرين لسلسلة من سبعة أفلام موسيقية تدور حول عالم موسيقى الجاز. وفى كل فيلم أضاف الأخوان عناصر مكانية لرقصاتهما المبهرة معًا وأعادا إحياء مشاهد التباعد بين الساقين فى "زوجات الاوركسترا" (مع اوركسترا جلين ميللر، ١٩٤٢)، بإضافة السير على الجدران والشقلبة فوق أحدهما الآخر. وأفضل تنويعاتهما هى الاستعراض الذى يقوم به نجوم من الزنوج فقط فى فيلم "جو عاصف" (١٩٤٣)، فى تحية تكريم للمشارك فى البطولة بيل روبنسون، والذى كانت نمرته الخاصة هى الرقص بنقر الأقدام صعودًا وهبوطًا على السلالم.

واستمرا فى التنقل مع فرق الجاز المتجولة، وانتقلا من الفرق الكبيرة إلى فرق البيوب bebop لموسيقى الجاز، وظهرا على المسرح خاصة فى المسرحية الموسيقية "امرأة سانت لويس" فى عام ١٩٤٦. وظهر هارولد نيكولاس كممثل فى "ليلة السبت فى وسط المدينة" (١٩٧٤) وبعض الأفلام

الكوميدية هاينز، وموريس هاينز، وسافيون جلوفر. وظهــرا – مــع بقيــة عظماء جيلهما – فى الفيلم التسجيلى القصير "رقص النقر بالأقدام (١٩٨١)، والفيلم الروائى الطويل "النقر" (١٩٨٩)، والفيلم التسجيلى "الأخوان نيكولاس: نحن نغنى ونحن نرقص" (١٩٩٢).

مشاهدات مقترحة:

"فطيرة، فطيرة، يا بلاك بيرد" (١٩٣٢)، "كيــد الملايــين" (١٩٣٤)، "إذاعة ١٩٣٦ الكبــرى" (١٩٣٥)، "الطريــق إلــى الأرجنتــين" (١٩٤٠)، "سيرينادا وادى الشمس" (١٩٤١)، "جــو عاصــف" (١٩٤٣)، "القرصــان" (١٩٤٨).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Hill, Constance Valis. *Brotherhood in Rhythm: The Jazz Tap Dancing of the Nicholas Brothers*. New York: Oxford University Press, 2000.

باربرا كوهين ستراتاينر

فريد أستير وجينجر روجرز

(فريد أستير، ولد باسم فريدريك أوستيرليتز، فى أوماها بولاية نبراسكا، فى ١٠ مايو ١٨٩٩، توفى فى ٢٢ يونيو ١٩٨٧) (جينجر روجرز، ولدت فى إنديبيندانس، ولاية ميسورى، فى ١٦ يوليو ١٩١١، توفيت فى ٢٥ أبريل ١٩٩٥).

يمثل فريد أستير وجينجر روجرز عالمًا مصغرًا من رقص صالة الموسيقى فى السينما وخارجها. لقد كان لكل منهما حياة فنية قبل أن يجتمعا معًا فى السينما للمرة الأولى. بدأ أستير وشقيقته فى الفودفيل كطفلين، ووصلا إلى برودواى كراقصى نمرة خاصة فى "فوق القمة" (١٩١٧)، وتزايدت شهرتهما فى نيويورك ولندن فى أدوارهما فى "يا سيدة، كونى طيبة" (١٩٢٥) و"وجه مضحك" (١٩٢٧) و"عربة الفرقة" (١٩٣١) والعديد من العروض الموسيقية الأخرى. وتقاعدت أديل فى عام ١٩٣٢. أما روجرز فقد وصلت إلى برودواى من خلال مسابقات رقصة الشارلستون، والفودفيل، وبعض النمر كمغنية فرقة. وفى هوليوود حصلت على أدوار تجمع بين الكوميديا ورقص النقر بالأقدام فى فيلمى باسبى بيركلى "الشراع الثانى والأربعون" و"الباحثون عن الذهب لعام ١٩٣٣".

وكانا يلعبان أدوارًا مساعدة عندما اجتمعا بواسطة ديف جولد فى نمرة "رقصة الكاريوكا" فى فيلم شركة "آر كيه أوه" الموسيقى "الطيران إلى ريو" (١٩٣٣). وكان تعاونهما التالى من تصميم هيرميس بان، الذى كان مساعدًا لجولد، وذلك فى أدوار البطولة فقط. وأفلامهما الكلاسيكية تدور حول حبكات فى عالم الاستعراض، مع أغنيات لأهم مؤلفى الأغنيات فى برودواى، مثل فيلم "المطلقة المبتهجة" مع أغنيات كول بورتر (١٩٣٤)، "القبعة العالية" (١٩٣٥)، "اتبع الأسطول" (١٩٣٦)، "خالٍ من الهم" (١٩٣٨) لإيرفينج برلين، "روبرتا" (١٩٣٥) و"زمن رقصة السوينج" (١٩٣٦) لجيروم كيرن، و"هل سنرقص" (١٩٣٧) لجورج وإيرا جيرشوين. وكان كل من هذه الأفلام يحتوى على الأقل على رقصة اجتماعية مبتكرة، ونمرة مسابقة الرقص بالأقدام، وثنائى غرامى، بالإضافة إلى رقصة نقر بالأقدام منفردة لأستير. إن النمر الرومانسية التى يصممها هيرميس بان تبدأ على نحو بسيط، عادة بمشى إيقاعى، ثم تتطور إلى حركات ناعمة للرفع والخفض، قبل أن تعود إلى نهاية هادئة. وقد اختير أستير وروجرز لدورى البطولة فى فيلم "قصة فيرنون وإيرين كاسيل" (١٩٣٩)، وهو الفيلم الذى صنعته "آر كيه أوه" كتكريم لراقصى الصالات الموسيقية فى فترة ما بعد الحرب العالمية الأولى. وقامت الشركة بالدعاية لهما، وللأفلام، وللأغنيات، ورقصات الصالات الموسيقية المستخرجة من الأفلام الموسيقية.

وبرغم اجتماعهما مرة أخرى فى الفيلم الذى يدور عن عالم الاستعراض فى "باركليز من برودواى" (١٩٤٩)، فقد كانت شراكتهما فى الرقص انتهت فى عام ١٩٣٩. استمرت روجرز فى بطولة أدوار كوميدية لشركتى "إم جى إم" وفوكس للقرن العشرين، لكن أستير حافظ على الرقص

فى السينما والتليفزيون، أساسًا من تصميم هيرميس بان. وكان قادرًا على مواءمة خبرته مع كل شريكة جديدة، فى النقر بالأقدام مع إليانور باول، والرقص الهادئ فى الصالات الموسيقية مع ريتا هيوارث وسيد تشاريس، والكوميديا الموسيقية مع جودى جارلاند، وجين باول، وليزلى كارون. ويعتبر الكثيرون أن نمر رقصه المنفردة بالنقر بالأقدام واستخدام الإكسسوار هى ذروة أفلامه، وهى تبدأ بأشياء تؤسس للإيقاع، مثل محرك السفينة فى نمرة "اضرب ذلك الإيقاع" فى فيلم "هل سنرقص". وبرغم أن أستير يعتبر واحدًا من أعظم الراقصين الأمريكيين، فإن هناك قولا طريفًا مشهورًا: "لقد فعلت روجرز كل ما كان يفعله أستير، ولكن فى اتجاه الخلف وفى أحذية ذات كعب عالٍ".

مشاهدات مقترحة:

"الطيران إلى ريو" (١٩٣٣)، "المطلقة المبتهجة" (١٩٣٤)، "قبعة عالية" (١٩٣٥)، "روبرتا" (١٩٣٥)، "اتبع الأسطول" (١٩٣٦)، "زمن رقصة السوينج" (١٩٣٦)، "هل سنرقص" (١٩٣٧)، "خالٍ من الهم" (١٩٣٨)، "قصة فيرنون وإيرين كاسيل" (١٩٣٩)، "باركليز من برودواى" (١٩٤٩).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Astaire, Fred. *Steps in Time*. New York: Perennial Library, 1987.

Croce, Arlene. *The Fred Astaire and Ginger Rogers Book*. New York: Vintage Books, 1977.

Gallafent, Edward. *Astaire & Rogers*. New York. Columbia University Press, 2002.

باربرا كوهين ستراتاينر

الدنمارك "Denmark"

كانت الدنمارك مملكة مستقلة طوال آلاف الأعوام، ومنذ عام ١٨٤٩ وهى محكومة بدستور ديمقراطى، وتمتعت طوال قرن بتاريخ مسالم بشكل عام. ولعل هذا التاريخ يفسر السبب فى أن السينما الدنماركية تتسم عامة بجو من المرح، وسخرية ضاحكة من الذات، ووداعة ريفية. وكانت الدنمارك أمة سينمائية منذ بدايات تاريخ السينما فى تسعينيات القرن التاسع عشر، وأصبحت حوالى عام ١٩١٠ من بين الدول الرائدة فى أوربا فى صناعة السينما، لكن هذه المكانة لم تستمر طويلا، وتضاءل تأثير السينما الدنماركية بعد الحرب العالمية الأولى.

ومع وصول الصوت إلى السينما فى الدنمارك عام ١٩٣١، سيطرت الكوميديات الجماهيرية على السينما الدنماركية، التى أصبحت صناعة قوية مربحة. لكن مع قدوم التليفزيون فى الخمسينيات، انخفض معدل الذهاب إلى السينما، وبدأت الدولة فى الستينيات فى دعم إنتاج الأفلام الفنية، وأصبح ذلك الدعم من خلال "مؤسسة السينما الدنماركية" منذ عام ١٩٧٢. ومنذ منتصف التسعينيات، كسبت الدنمارك موقعًا جديدًا فى السينما العالمية، وهو ما يثير الدهشة إلى حد ما بالنسبة لبلد يقدر عدد سكانها بـ ٥،٤ مليون نسمة، وإنتاج حوالى خمسة وعشرين فيلمًا روائيًا طويلا كل عام (إجمالى إنتاج السينما الدنماركية من الأفلام الطويلة منذ عام ١٩٣٠ هو حوالى ألف فيلم). وبشكل

خاص فإن سينمائيًا رائدًا مثل لارس فون ترير، ومبادرته المعروفة باسم "دوجما ٩٥"، قد جذبا الاهتمام العالمى.

العصر الذهبى وما بعده

وصلت السينما إلى الدنمارك فى عام ١٨٩٦، عندما عُرضت أول أفلام قصيرة (كانت فى الأغلب بريطانية) فى خيمة معرض فى ميدان مدينة كوبنهاجن. ومنذ ديسمبر ١٨٩٧ كان يعرض أيضًا إنتاج دنماركى من صنع المصور الفوتوغرافى بيتر إيلفيت (١٨٦٦-١٩٣١)، الذى كان الرائد السينمائى الأول فى الدنمارك، وصنع ما يزيد على مائة فيلم قصير بين عامى ١٨٩٧ و ١٩٠٧، والعائلة الملكية، وحياة المدينة، والأحداث العامة، بأسلوب أوجست ولوى لوميير.

وكانت الشركة السينمائية الدنماركية المهمة الأولى هى "شركة أفلام نورديسك" (الآن اسمها "نورديسك فيلم")، والتى تأسست فى عام ١٩٠٦ على أيدى أولى أولسين، ولعبت دورًا كبيرًا فى عالم وسائط الاتصال الدنماركية طوال قرن كامل، وبدأت أعمالها بأفلام روائية قصيرة، مثل "صيد الأسد" (١٩٠٧) من إخراج فيجو لارسين (١٨٨٠-١٩٥٧) الموظف بالشركة، والذى كان قبل ذلك رقيبًا فى الجيش. ومنذ عام ١٩١٠ بدأ إنتاج الأفلام الروائية الطويلة، وكان الفيلم الأول هو "تجارة الرقيق الأبيض" (١٩١٠) من إخراج ألفريد كون، لشركة فوتوراما، لكن سرعان ما نسبته نورديسك لنفسها وقالت أن مخرجه هو أوجست بلوم (١٨٦٩-١٩٤٧). وقامت الشركة الصغيرة كوزموراما بصنع فيلم "الجحيم" (١٩١٠) من إخراج أوربان جاد (١٨٧٩-١٩٤٧)، وفيه تلعب أستا نيلسين (١٨٨١-١٩٧٢) دور امرأة شابة

تترك خطيبها رقيق المشاعر من أجل فنان سيرك مستهتر، فتقتله عندما يخونها. وسرعان ما تركت نيلسين، وزوجها جاد، الدنمارك وذهبا إلى ألمانيا، حيث أصبحت نيلسين - فى أدوار متنوعة - واحدة من أعظم النجمات الأوربيات بسبب أسلوبها السايكولوجى فى التمثيل.

وخلال سنوات السينما الصامتة أنتجت الدنمارك حوالى ١٦٠٠ فيلمًا روائيًا (طويلا وقصيرًا)، وما يزيد على ألف فيلم لاروائى، لكن لا يبقى منها الآن سوى ٢٥٠ فيلم. وفى العصر الذهبى للسينما الدنماركية حوالى (١٩٠٨-١٩١٣)، استفادت الأفلام الدنماركية من عالمية السينما الصامتة، فكانت أفلامها تشاهد فى كل أنحاء أوربا، خاصة الميلودرامات ذات الموضوعات الاجتماعية والحسية، مثل فيلم "الجحيم"، وفيلم بلوم "على بوابات السجن" (١٩١١)، من بطولة فلاديمير بسيلاندر (١٨٨٤-١٩١٧)، أشهر نجم دنماركى آنذاك، كذلك أفلام عاطفية مثل دراما السيرك "الشياطين الأربعة" (١٩١١). ومن الفنانين المبدعين الكبار فى أوائل السينما الدنماركية الصامتة بنجامين كريستينسين (١٨٧٩-١٩٥٩)، ومن أفلامه فيلم الجاسوسية "إكس الغامض" (١٩١٤)، وفيلم الجريمة الاجتماعى "ليلة الانتقام" (١٩١٦)، واللذان يستكشفان أساليب بصرية جديدة. وبرغم أن فيلم البحث السينمائى "السحر عبر العصور" (١٩٢٢) - الذى تم تمويله فى السويد - فشل تجاريًا، فهو من أكثر الأفلام الصامتة أصالة وجرأة فى السينما العالمية.

كان أكبر إنتاج لشركة نورديسك هو فيلم بلوم "أطلانطيس" (١٩١٣) المهم وذو الميزانية العالية، والمستوحى من كارثة تايتانيك، لكنه أخفق تجاريًا. وخلال الحرب العالمية الأولى، عندما كانت الدنمارك محايدة، صنعت شركة نورديسك أفلامًا درامية تدعو للسلام، مثل فيلم الخيال العلمى

"سفينة إلى الجنة" (١٩١٧). وبرغم أنه كان لشركة نورديسك مكان قوى فى ألمانيا، فقد تم ابتلاع فرعها فى برلين فى عام ١٩١٧ عندما قررت السلطات العسكرية الألمانية تأميم صناعة السينما داخل مؤسسة "أوفا"، وأدى ذلك إلى ضعف نورديسك، والتى ركزت بعدها فى إنتاج أفلام باهظة التكاليف، مثل الأفلام الأولى للمخرج كارل دراير (١٨٨٩-١٩٦٨)، واقتباسات إيه دابليو ساندبيرج الأدبية عن روايات تشارلز ديكنز، مثل "آمال عظيمة" و"ديفيد كوبرفيلد" (كلاهما فى عام ١٩٢٢)، لكن هذه الأفلام لم تحقق النجاح العالمى المأمول. لكن الشركة الجديدة "بالاديوم"، التى تأسست فى الدنمارك عام ١٩٢٢، حققت النجاح العالمى مع الفريق الكوميدى فيرتارنيت وبيفوجنين (المنارة والعربة الجانبية)، اللذين عرفا فى الخارج باسم "بات وباتاشون، واسمهما الأصليان كارل شينشتروم (١٨٨١-١٩٤٢) وهارالد مادسين (١٨٩٠-١٩٤٩).

سينما جماهيرية لأمة صغيرة

فى عام ١٩٢٣ قدم المهندسان الدنماركيان أكسيل بيترسين وأرنولد بولسين نظامهما الصوتى. وكانت شركة نورديسك قد تم تصفيتها فى عام ١٩٢٨ لكن أعيد تأسيسها فى عام ١٩٢٩ مع النظام الصوتى الجديد. وكان أول فيلم روائى طويل ذو حوار بالدنماركية هو "كاهن فيلبى" (١٩٣١)، الذى يعتمد على أصل أدبى كلاسيكى، وكان من إخراج جورج شنيفوجيت. وخلال الثلاثينيات، ساد فى الدنمارك أيضًا الكساد والبطالة، لكن ربما كان ذلك هو سبب أن النمط الفيلمى السائد كان "الكوميديا الفولكلورية" المرحة، وهى كوميديا خفيفة ذات أغنيات، وتتميز بتفاؤل واضح، ومن نجماتها المشهورات مارجريت فيبى (١٩٠٩-٢٠٠١) وإيف شونبيرج. وخارج التيار السائد،

صنع بول هينيجسين (١٨٩٤-١٩٦٧) فيلم "الدنمارك" (١٩٣٥)، وهو عمل مهم مثير للجدل فى السينما التسجيلية الدنماكية الجديدة، ويصور الدنمارك بأسلوب غنائى (ليريك) يستبق أسلوب الفيلم التسجيلى البريطانى "بريد الليل" (١٩٣٦).

احتلت ألمانيا النازية الدنمارك منذ ١٩٤٠ حتى ١٩٤٥، وأدى ذلك إلى فرض قيود على السينما الدنماركية وعلى المجتمع بشكل عام. فسرعان ما تم فرض حظر على عرض الأفلام الأمريكية والبريطانية فى دور العرض السينمائية الدنماركية، ولم تسمح الرقابة بتصور واقع الاحتلال فى الأفلام الدنماركية. وبدلا من ذلك، حدث تحول دال إلى أنماط فيلمية أكثر قتامة، مثل الفيلم نوار الدنماركى المتأثر بالواقعية الشعرية الفرنسية. وبالإضافة إلى الترفيه المثقف، كانت هناك أفلام تراث تقدم رؤية نوستاليجية للدنمارك المفقودة. وبعد فترة انقطاع طويلة، عاد دراير بدراما مطاردة الساحرات "يوم الغضب" (١٩٤٣)، الذى يدور فى الدنمارك فى القرن السابع عشر، وتدور قصته حول التعذيب والاضطهاد، وتم استقباله على نطاق واسع على أنه تعليق ضمنى على الاحتلال الألمانى. وبالإضافة إلى ذلك، كان هناك فيلم تسجيلى قصير للمخرج هاجين هاسيلباخ (١٩١٥-١٩٩٧) هو "الحصاد فى خطر" (١٩٤٥)، والذى اشتهر لأنه بدا كأنه فيلم معلوماتى حول السيطرة على الآفات الزراعية، لكن كان من الواضح أنه مجاز ذكى عن الغزاة النازيين.

وبعد شهور قليلة من نهاية الاحتلال، ظهرت الأفلام الأولى عن المقاومة الدنماركية، ثم ظهرت بعدها مباشرة موجة واقعية فى أفلام عن الحياة اليومية والمشكلات الاجتماعية، بما يشبه على نحو ما أفلام الواقعية الجديدة الإيطالية. وكان أهم هذه الأفلام فيلم بيارن هينينج ينسين "ديتى،

ابن الإنسان" (١٩٤٦)، ويوهان ياكوبسين "جينى والجندى" (١٩٤٧). وفى الخمسينيات جاءت أفلام تعليمية تحذر من إدمان الخمر وجرائم الصغار من الشباب، لكن الخمسينيات اتسمت بشكل عام بالعودة إلى الأسلوب الحميم الجماهيرى لما قبل الحرب، مثل فيلم "الجياد الحمر" (١٩٥٠) الذى يعتمد على رواية عن دنمارك رعوية هادئة لعلها لم تكن موجودة أبدًا، كتبها الكاتب المتواضع مورتين كورش، لكن الفيلم شوهد بما يزيد على ٦٠ فى المائة من السكان، وصنعت شركة الإنتاج - إيه إس إيه - سلسلة كاملة من أفلام كورش الناجحة ما بين عامى ١٩٥٠ و١٩٦٧، بالإضافة إلى سلسلة من الكوميديات الأكثر معاصرة عن حياة الضواحى، مثل "أب لأربعة" (١٩٥٣-١٩٦١)، والتى تعتمد على قصة مصورة عن أب أرمل لديه أربعة أبناء. وكانت معظم أفلام هذه الشركة من إخراج أليس أوفريدريكس (١٩٠٠-١٩٦٨)، التى بدأت فى شركة بالاديوم فى الثلاثينيات، ولعلها المرأة المخرجة الوحيدة فى السينما العالمية التى ظلت لعقود طويلة قوة مهمة فى سينما التيار السائد. وربما كان نموذجها إلهامًا لعدد كبير نسبيًا من المخرجات فى السينما الدنماركية، ومن بينهن أستريد هينينج ينسين (١٩١٤-٢٠٠٢) التى صنعت "بالى وحيدة فى العالم" (١٩٤٩) الذى كان فيلمًا فى تقاليد سينما الأطفال الدنماركية، وفى فترة تالية سوزان بير (ولدت عام ١٩٦٠)، ولونى شيرفيج (ولدت عام ١٩٥٩). وقامت شركة نورديسك بتوزيع أول فيلم دنماركى روائى طويل ملون، وهو فيلم "كيسبوس" (١٩٥٦) من إخراج إيريك بالينج (١٩٢٤-٢٠٠٥)، وهو كوميديا رومانسية تدور فى عالم الأزياء. وخارج نطاق التقاليد والنزعات النمطية، جاء فيلم الدراما الدينية "الكلمة" (١٩٥٥) من إخراج دراير، وهو الفيلم الوحيد من بين أفلامه الذى تمتع بجماهيرية فى الدنمارك وخارجها (وفاز بالجائزة الذهبية فى مهرجان فينيسيا السينمائى).

واتسمت الستينيات بانخفاض كبير فى عدد المتفرجين، فقد انخفض الرقم من ٥٢ مليونًا فى عام ١٩٥٠ إلى ٢٣ مليونًا فى عام ١٩٧٠، بسبب وصول التليفزيون (الذى بدأ بثه فى عام ١٩٥١، وظلت شركة "راديو دانماركس" تحتكره حتى عام ١٩٨٨). وأدى هذا الانخفاض إلى تشريع سينمائى جديد فى عام ١٩٦٥، بقيام الدولة بدعم الأفلام الفنية. وخلال الفترة الطويلة التى كانت فيها دور العرض عملا مربحًا، كان لدى الدنمارك نظام فى الترخيص يعتبر شرطًا مسبقًا لافتتاح دار للعرض، وكان هذا الترخيص يُعطى كمكافأة خاصة للفنانين المتميزين مثل كريستينسين ودراير، أو لشركات إنتاج تصنع أفلامًا ذات قيمة ثقافية. لكن الانخفاض فى عدد الجمهور أدى إلى تخفيف هذه القيود على دور العرض فى عام ١٩٧٢.

وكانت السينما الأوربية بشكل عام قد اكتسبت احترامًا ثقافيًا خلال الستينيات، فقد ازدهرت حركات فنية جديدة، خاصة الموجة الجديدة الفرنسية، والأفلام الحديثة لفيلليني وأنطونيونى. لقد أصبحت الستينيات فى الدنمارك فى فترة انتقالية، فقد ظهرت أفلام موجة جديدة، مثل فيلم بالى كيارلوف شميت "عطلة نهاية الأسبوع" (١٩٦٢)، حول زوجين فى الثلاثينيات من عمرهما تزول عنهما أوهامهما، وكتب الفيلم الكاتب متعدد المواهب كلاوس ريفبيرج، كما ظهرت أعمال حداثية مثل فيلم "الجوع" (١٩٦٦) من إخراج هينينج كارلسين، والذى يعتمد على رواية كنوت هامسون حول كاتب يتضور جوعًا فى كريستيانيا (أوسلو الآن) فى تسعينيات القرن التاسع عشر، كما ظهرت أيضًا الكوميديا الفلكلورية الجماهيرية، والأكثر أهمية منها هو فيلم بالينج "عصابة أولسين" (١٩٦٨–١٩٨١)، وهو سلسلة من ثلاثة عشر فيلمًا، حيث توحد فيها الجمهور مع الأبطال الثلاثة المجرمين من طبقة البرجوازية

الصغيرة، ويقودهم زعيمهم إيجون، ويخوضون عمليات سطو خيالية تفشل دائمًا. ومثلما فعل دراير طوال حياته الفنية، فقد صنع فيلم كان على العكس تمامًا من الذوق المعاصر، وهو الفيلم الدرامى "جيرترود" (١٩٦٤) الذى كان آخر أفلامه.

النزعة الحسية، والواقعية الإنسانية

فى عام ١٩٦٧ كانت الدنمارك هى أول بلد فى العالم تسمح قانونيًا بالأدب البورنوجرافى، ثم فى عام ١٩٦٩ سمحت بالأعمال البورنوجرافية البصرية للبالغين. ونتج عن ذلك موجة قصيرة مربحة من الأفلام الجنسية التى جعلت الدنمارك مشهورة كبلد حر. وقامت شركة بالاديوم، التى أنتجت فيلم "جيرترود"، بالبدء فى سلسلة أفلام كوميدية جنسية والتى لا يمكن وصفها بأنها بورنوجرافية، لكنها مزيج من الكوميديا الجماهيرية والجنس. وكانت أفلامًا ناجحة لدرجة كبيرة طوال عدة سنوات، لكنها اختفت عندما ظهر فيلم "الزور العميق" (١٩٧٢) وأفلام فضائحية أخرى، وأصبحت الولايات المتحدة هى المنتج الرئيسى فى العالم للمواد البورنوجرافية.

وأصبحت السبعينيات فترة تنوع، وازدهرت الأفلام الحسية وأفلام "عصابة أولسين" الكوميدية، ومع تأسيس مؤسسة السينما الدنماركية فى عام ١٩٧٢ حصلت أفلام الفن على الدعم. وتأسست مدرسة للسينما فى عام ١٩٦٦، وظهر جيل جديد، كان أكثرهم أصالة هو السينمائى التسجيلى يورجين ليث. وكانت الدولة تفضل أفلام الأطفال والشباب الصغير (كان ٢٥ فى المائة من الدعم يجب تقديمه لهذا التصنيف)، مما أدى إلى ظهور نوع جديد من الأفلام، مثل "أولاد" (١٩٧٧) من إخراج نيلز مالمرو (ولد عام

١٩٤٤)، و"هل تريد أن ترى صرتى الجميلة؟" (١٩٧٨) من إخراج سورين كراج ياكوبسون (ولد عام ١٩٤٧)، و"شهر العسل" (١٩٧٨) من إخراج بيل أوجست (ولد عام ١٩٤٨)، و"جونى لارسين" (١٩٧٩) من إخراج مورتين آرنفريد (ولد عام ١٩٤٥)، وهى أفلام تصف الشباب المهمش الضعيف، فى قصص قاتمة ذات نزعة غير درامية، وجو ملئ بالحزن. ويمكن رؤية هذه الواقعية فى علاقتها بالتقاليد الأدبية الدنماركية التى تركز على الحالمين الضعفاء، وعلى البطل الضد antihero.

واستمرت هذه النزعة خلال الثمانينيات مع أعمال مهمة، مثل "شجرة المعرفة" (١٩٨١) من إخراج مالمرو، حول الرغبة وزوال الأوهام بين طلبة المدارس، وفيلم "طرزان المطاطى" (١٩٨١) من إخراج كراج ياكوبسون عن حكاية خرافية للأطفال. ومع ذلك فإن أشهر أفلام تلك الفترة كانت فيلمين فازا بجائزة الأوسكار: فيلم جابرييل أكسيل "مأدبة بابيت" (١٩٨٧)، وهو اقتباس تقليدى عن قصة إيزاك دينيسين (كارين بليكسين) حول طاهية فرنسية منفية فى أواخر القرن التاسع عشر تفوز بثروة، وتنفق كل المال فى صنع عشاء يمكن لها فيه أن تجعل الدنمارك الريفية ترى فنها، كذلك فيلم أوجست المحرك للمشاعر "بيليه المنتصر" (١٩٨٧)، الذى يعتمد على رواية مارتين أندرسين نيكسو الكلاسيكية، حول طفولة صبى بين عمال مزرعة فقراء فى أواخر القرن التاسع عشر.

وبدأ دعم الدولة للإنتاج السينمائى كدعم للأفلام الفنية، لكن اتضح تمامًا خلال السبعينيات والثمانينيات أن كل أنواع الأفلام تحتاج إلى دعم الدولة إذا كان على الإنتاج السينمائى الدنماركى أن يبقى حيًا. وكان عدد دور العرض فى الدنمارك هو ٢٦٤ فى عام ١٩٦٠، ثم ١٨٠ دار عرض (لها ٣٤٧ شاشة)

فى عام ١٩٩٠، ثم ١٦٦ دار عرض (لها ٣٧٩ شاشة) فى عام ٢٠٠٣، وهى تعتمد على الأفلام الدنماركية ذات الجاذبية الجماهيرية. وفى عام ١٩٨٩ تأسس نظام جديد للدعم، أطلق عليه نظام ٥٠/٥٠، وأصبح الآن ٦٠/٤٠، وهو الذى يعطى ٥٠ فى المائة من التمويل (حتى ما قيمته ٣,٤ مليون كرونة دنماركية فقط)، والآن ٦٠ فى المائة حتى ٥ مليون كرونة، إذا استطاعت شركة الإنتاج أن تدبر الباقى بشرط أن يكون متوقعًا جاذبية جماهيرية (حوالى ١٧٥ ألف تذكرة). وخلق هذا الدعم موجة جديدة من الأفلام الكوميدية الجماهيرية، والأكثر نجاحًا بينها فى السوق المحلية هو الذى يحاكى أسلوب الأفلام العائلية الجماهيرية من الخمسينيات والستينيات، مثل فيلم "كسرات الخبز" أو "التافهون" (١٩٩١) وأجزائه التالية.

وظهر اتجاه جديد مع فيلم "حراس الليل" (١٩٩٤) من إخراج أولى بورنيدال، وهو الفيلم الذى أعيد صنعه فى الولايات المتحدة فى عام ١٩٩٧. إنه فيلم يبتعد عن الواقعية الإنسانية، ويقدم حبكة رعب مؤثرة فيها دماء متناثرة، وتشويق غريب تمامًا عن التقاليد الدنماركية. لقد كانت هناك دائمًا قاعدة غير مكتوبة للسينما الفنية الدنماركية هى الاحتفاظ بمسافة بعيدًا عن أنماط التيار السائد الهوليودية، لكن فيلم "حراس الليل" واجه هذا التحدى. وجاء فيلم علامة منعشة فى السينما الدنماركية الجديدة، وتلاه أفلام أخرى من التيار السائد، مثل كوميديا بيير "الواحد والوحيد" (١٩٩٩) الذى حقق نجاحًا هائلاً مع الجمهور الدنماركى، وهو ليس من نفس تقاليد "الكوميديا الفولكلورية" أو أفلام الترفيه العائلى، لكنه كوميديا رومانسية تشبه أسلوب المخرج مايك نويل فى فيلم "أربع حفلات زفاف وجنازة" (١٩٩٤).

مملكة لارس فون ترير

خارج كل هذه التيارات كان يقف الشاب لارس فون ترير (١٩٥٦)، الذى قدم أسلوبه الخاص وعالمه الأصيل فى ثلاثية "عنصر الجريمة" (١٩٨٤)، و"الوباء" (١٩٨٧) و"أوربا" أو "زينتروبا" (١٩٩١)، وهى الثلاثية التى تقدم نظرة مبهرجة بأسلوب ما بعد حداثى، متأثر بكل من دراير وتاركوفسكى، عن أوربا فى حالة تدمير كامل، فى زمن ماضى، ومعاصر، ومستقبل. وكان ترير أيضًا هو السبب الرئيسى - وإن لم يكن الوحيد- فى أن تكتسب الدنمارك مكانًا جديدًا فى السينما العالمية منذ منتصف التسعينيات.

كما أن ترير كان وراء التيار المهم الآخر المعروف باسم "دوجما ٩٥"، والتى بدأت ببيان نشرة لارس فون ترير مع الشاب توماس فينتربيرج (ولد عام ١٩٦٩)، بتوقيع مشترك منهما فى مارس ١٩٩٥. وخلال تصوير المسلسل التليفزيونى "المملكة" (١٩٩٤)، وجزئه الثانى (١٩٩٧)، أدرك ترير أن من الممكن تجاهل المعايير التقنية المعتادة، والقواعد السينمائية السائدة، عند العمل بقصة قوية وشخصيات ساحرة. لقد كان يؤمن دائمًا بالتطوير الإبداعى من خلال العوائق والعقبات. وعلى هذا الأساس توصل إلى مجموعة من القواعد التى توصى بأن الأفلام يجب أن تحدث "هنا والآن"، وأن كل التصوير يجب أن يجرى فى المواقع الطبيعية دون إضافة إكسسوار، وأنه يجب أن يكون هناك دائمًا صوت مباشر، ويجب أن تُحمل الكاميرا دائمًا على اليد، ويجب ألا تكون هناك إضاءة صناعية، أو خدع بصرية، أو أكشن مصطنع، ويجب ألا يُذكر اسم المخرج! كان المقصود من دوجما أن تكون "عملية إنقاذ"، ومبادرة "ضد الإيهام" وضد هوليوود، حيث يقسم المخرج "أن يستخلص الحقيقة من الشخصيات والمواقف والمكان".

وعندما يتم التخلص من المؤثرات وأدوات التجميل الأخرى، لا تبقى إلا القصة والشخصيات. وتلك الطريقة تتيح للممثلين تطوير شخصياتهم. وكانت أفلام دوجما ٩٥ الأولى- مثل "الاحتفال" من إخراج فينتربيرج، و"البلهاء" من إخراج تريير - قد ظهرت عام ١٩٩٨، وأتى بعدهما فيلم كراج ياكوبسون "أغنية ميفونى الأخيرة" (١٩٩٩)، وفيلم شيرفيج "الإيطالية للمبتدئين" (٢٠٠٠). وحصلت أفلام دوجما الأولى على الجوائز، والكثير من الاهتمام العالمى، خاصة "الاحتفال"، وهو دراما عن الجنس المحرم، كذلك "البلهاء"، عن مجموعة من الشباب يتظاهرون بالتخلف والبلاهة لكى "يصلوا إلى الأبله الكامن بداخلهم". واستمرت أفلام دوجما فى إضافة حيوية جديدة للسينما الدنماركية، برغم أن هناك حوالى عشرين فيلم دوجما أجنبيًا كانت أقل إثارة للاهتمام.

قبل فيلم "البلهاء" كان تريير قد صنع فيلمه المثير "تحطيم الأمواج" (١٩٩٦)، وهو ميلودراما دينية غريبة عن امرأة اسكتلندية شابة تؤمن بأن تضحيتها بنفسها جنسيًا سوف تجعل الله يشفى زوجها المقعد، ونهاية المعجزة تشبه فيلم دراير "الكلمة". وقد تم تمويل الفيلم بشكل مشترك من أكثر من بلد مثل معظم أعمال تريير التالية، ويسيطر عليه أسلوب الكاميرا المحمولة على اليد، وتمثيل إميلى واطسون العميق والمركز. واستمر تريير فى تيمة المرأة التى تضحى بنفسها فى فيلم "راقصة فى الظلام" (٢٠٠٠)، وفيه المغنية الأيسلندية بيورك - التى كتبت الموسيقى أيضًا - تلعب دور امرأة تشيكية يجب أن تذهب إلى المشنقة لكى تنقذ ابنها من العمى. إنه بدوره حكاية بسيطة وعميقة المشاعر، لكنه أيضًا تجربة جديدة فى نمط الفيلم الموسيقى. وجاء فيلمه "دوجفيل" (٢٠٠٣) كجزء أول من ثلاثية أمريكية تحت التنفيذ، واستمر فيه فى البحث الجرئ عن معالجات مختلفة، وفى هذا الفيلم تهرب

جريس (نيكول كيدمان) من مطارديها، لتجد المأوى فى مدينة جبلية أمريكية صغيرة فى عام ١٩٩٣، حيث يتم استقبالها بترحاب وعطف فى البداية، لكن يحدث تدريجيًا تغير فى الموقف، حيث يتم قمعها والإساءة إليها. وعلى عكس بطلات ترير السابقات، فإنها ترد بالهجوم. إن الفيلم حكاية تعليمية ساخرة عن السلطة والأخلاق، ولعله أكثر إثارة للاهتمام بسبب شكلانيته البريختية، فهو يدور على ما يشبه خشبة مسرح خالية حيث الديكور مجرد اسكتشات، كما يسيطر على الفيلم تعليق من خارج الكادر. وتستمر قصة جريس فى فيلم "ماندرلاى" (٢٠٠٥)، حيث تستولى جريس على ضيعة فى أعماق الجنوب حيث ماتزال هناك عبودية. وبالنسبة لترير، فإن من المقاصد المهمة لمفهوم دوجما هو أن يجبر نفسه على الخروج من العادات الروتينية، واستمر فى ذلك المنهج فى فيلمه بالغ الأصالة "العقبات الخمس" (٢٠٠٣)، حيث يتحدى زميله القديم يورجين ليث أن يعيد صنع أحد أفلامه التجريبية المبكرة طبقًا للعقبات التى يختارها ترير كيفما اتفق.

وفى سينما التيار السائد الدنماركية، كان هناك نجاح معقول على المستوى القومى للقصص الواقعية حول الحياة اليومية، خاصة قصص العلاقات العاطفية والخيانة، والآباء والأبناء، كما فى فيلم بيير من مدرسة دوجما "قلوب مفتوحة" (٢٠٠٢). ومن الأنواع الجماهيرية أيضًا قصص الصداقة التى تتسم بالشجن، عن لصوص صغار شباب مثل "أضواء متلألئة" (٢٠٠٠)، من إخراج أندريس توماس ينسين (ولد عام ١٩٧٢)، والذى فاز بجائزة الأوسكار عن فيلمه القصير "ليلة الانتخاب" (١٩٩٨). وفى الجيل الجديد فإن الموهبة الواعدة أكثر فى سينما الفن هو كريستوفر بو (ولد عام ١٩٧٤)، الذى أخرج دراما مرهفة عن العلاقة الثلاثية فى فيلم "إعادة البناء" (٢٠٠٣)، حول أوهام الحب والواقع.

بعيداً عن الوطن

من العشرينيات كانت الأفلام الأمريكية تسيطر على دور العرض الدنماركية. وخلال الأعوام الخمسة عشر الأخيرة من القرن العشرين، كان هناك اتجاه فى معظم الدول الأوربية لسيطرة الأفلام المبهرة لهوليوود على دور العرض (بنسبة تتراوح بين ٥٥ و ٦٠ فى المائة)، لكن الأفلام المحلية ماتزال تشكل نسبة كبيرة من شباك التذاكر أيضًا. وفى الدنمارك خلال التسعينيات فى الدنمارك، فإن عشرة أو خمسة عشر فيلمًا دنماركيًا تمثل ثلاثين فى المائة من شباك التذاكر. لذلك فإن الخاسرين هى الأفلام من بلدان أوربا الأخرى، والتى تصل إلى عشرة فى المائة. ومن بين أكثر خمسة وعشرين فيلمًا الأكثر نجاحًا فى دور العرض الدنماركية بين عامى ١٩٧٦ و ٢٠٠٤، فإن ثلاثة عشر أفلام أمريكية، وأحد عشر من الدنمارك، وفيلمًا واحدًا فقط (أحد أفلام جيمس بوند) قد أتى من بلد آخر.

وبالنسبة لبلد صغير مثل الدنمارك، فإن من المهم الحفاظ على الثقافة واللغة القوميتين، لكن من المغرى أيضًا السعى إلى البحث عن الحظ فى السوق السينمائية العالمية. وقد ذهب نيلسين، ودرايير، وكريستينسين، جميعهم إلى الخارج بحثًا عن حياة فنية عالمية خلال فترة السينما الصامتة. ومثلهم كان ممثلون مثل جين هيرشولت (١٨٨٦-١٩٥٦) التى اشتركت فى بعض أفلام هوليوود المبكرة، مثل فيلم إيريك فون ستروهايم "الجشع" (١٩٢٤)، كذلك توربين ماير الذى كان أشهر أدواره فى "محاكمات نورمبيرج" (١٩٦١)، وبريجيت نيلسين فى "سونيا الحمراء" (١٩٨٥)، وكونى نيلسين فى "المصارع" (٢٠٠٠).

وبالإضافة إلى ذلك، فإن أوجست صنع أفلامًا عالمية، مثل "منزل الأرواح" (١٩٩٣)، الذى يعتمد على رواية إيزابيل أييندى بنفس العنوان.

وفى القرن الحادى والعشرين، فإن هناك العديد من المخرجين الدنماركيين الذين صنعوا أفلامًا بالإنجليزية، مثل معظم أفلام تريير، وفيلم فينتربيرج "هذا كل شئ عن الحب" (٢٠٠٢)، كذلك فيلمه "ويندى العزيزة" (٢٠٠٥)، وفيلمه بوريندال "أنا دينا" (٢٠٠٢)، وفيلم شيرفيج "ويلبور يريد أن يقتل نفسه" (٢٠٠٣). لكن النتيجة تكون عادة أن يفقد السينمائى الجمهور الدنماركى، دون أن يجذب الجمهور العالمى الواسع، لأنه بينما يذهب الدنماركيون إلى السينما بحثًا عن المتعة والإثارة، فإنهم يرغبون أيضًا فى أن يروا أنفسهم وعالمهم على الشاشة.

انظر أيضًا:

"السينما القومية".

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Cowie, Peter. *Scandinavian Cinema: A Survey of Films and Filmmakers of Denmark, Finland, Iceland, Norway, and Sweden*. London: Tantivy, 1992.

Hjort, Mette. *Small Nation, Global Cinema: The New Danish Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.

Hjort, Mette, and Ib Bondebjerg, eds. *The Danish Directors: Dialogues on a Contemporary National Cinema*. Translated by Metle Hjort. Bristol, UK: Intellect, 2001.

Hjort, Mette, and Scott MacKenzie, eds. *Purity and Provocation: Dogma 95*. London: British Film Institute, 2003.

Lumholdt, Jan, ed. *Lars von Trier: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2003.

Mottram, Ron. *The Danish Cinema before Dreyer*. Metuchen, NJ: Scarecrow, 1988.

Nestingen, Andrew, and Trevor G. Elkington, eds. *Transnational Cinema in a Global North: Nordic Cinema in Transition*. Detroit, MI: Wayne State University Press, 2005.

كتب هذا الفصل: بيتر شيبليرن

كـارل تيودور دراير

(ولد فى كوبنهـاجن، الـدنمارك، فـى ٣ فبرايـر ١٨٨٩، توفى فى ٢٠ مارس ١٩٦٨).

كارل دراير "مؤلف" سينمائى عظيم، وواحد من أعظم فنانى الـسينما الذى صنع رؤيته القاتمة عن المعاناة والتضحية الإنسانيتين. ومع ذلك فـإن أعماله تتسم بشكلانية مركزة بلقطات مخططة جيدًا، وبحث لا يمل عن الحياة الداخلية خلف سطح الواقع.

بدأ دراير حياته كاتبًا للحوار فى القصص المـصورة، وكـصحفى، وتصادف أن دخل إلى عالم السينما بالصدفة فى عام ١٩١٢. كان قد كتـب عددًا من المخطوطات لشركة نورديسك، كما عمل كمونتير. وبعـد فيلمـه الأول من نوع الميلودراما "الرئيس" (١٩١٩)، صنع الفيلم الطمـوح "أوراق من كتاب الشيطان" (١٩٢٠)، وهو من أربع حلقات عن أعمال الشيطان فى أربعة عصور مختلفة، وقد تأثر فيه دراير بفـيلم دى دابليـو جريفيـث "التعصب" (١٩١٨). وخلال العقد التالى، عمل فى بلدان مختلفة، فقـام فـى النرويج بتصوير فيلم سويدى هو "المرأة الساحرة" (١٩٢٠)، وهو كوميـديا مليئة بالشجن عن امرأة شابة اضطرت للزواج من رجل أرمل عجوز لكـى تحصل على العمل ككاهنة بروتستانتية. وفى ألمانيا صنع "أحبـوا بعـضكم"

(١٩٢٢)، وهو قصة حب تدور فى روسيا القيصرية على خلفية من المذابح، و"مقيد بالسلاسل" (١٩٢٤) عن فنان تشكيلى كبير (بنجامين كريستينسين) يشعر بالغيرة عندما يقع تلميذه الشاب فى الحب مع كونتيسة.

وفى الدنمارك صنع الكوميديا الواقعية "سيد المنزل" (١٩٢٥) عن أب وزوج، يتغير موقفه كطاغية عندما تصل مربيته العجوز. وأدى نجاح الفيلم إلى دعوته لزيارة فرنسا، حيث صنع "آلام جان دارك" (١٩٢٨)، وهو من الكلاسيكيات التى لا تبارى فى السينما العالمية. يتسم هذا الفيلم بتصوير أخاذ لمحاكمة وإعدام جان دارك، وطور فيه درايير أسلوبًا متقشفًا جديدًا للقطات القريبة ذا قوة متسامية. وبعد أن أخرج قصة الرعب الشاعرية "مصاص الدماء" (١٩٣٢)، عاد إلى الدنمارك، وفشلت مشروعات عالمية عديدة فى أن تتحول إلى أفلام، ولم ينجح إلا فى عام ١٩٤٣ - أثناء الاحتلال الألمانى - فى أن يصنع مرة أخرى فيلمًا روائيًا طويلا، وهو دراما مطاردة الساحرات "يوم الغضب" (١٩٤٣).

وبعد الحرب العالمية الثانية، كتب مخطوطة لفيلم عن المسيح، وحاول بقية حياته - بلا كلل - أن يضمن التمويل له، لكنه لم ينجح. وصنع فيلمين آخرين هما "الكلمة" (١٩٥٥) الذى يعتمد على مسرحية كاى مونك، عن شابة تموت وهى تلد، لكنها تعود إلى الحياة بمعجزة بواسطة شقيق زوجها المضطرب نفسيًا، كذلك الميلودراما المقتصدة بطيئة الإيقاع "جيرترود" (١٩٦٤)، وهى قصة امرأة محكوم عليها بالوحدة لأن الرجال فى حياتها لا يرغبون فى التضحية بالعمل والحياة المهنية من أجل الحب.

والخلفية الشخصية لدراير نفسه هى دراما غريبة. لقد كانت أمه السويدية قد حملت من سيدها الدنماركى فى ضيعة فى جنوب السويد، وتركته

لكى تتبناه عائلة دنماركية وماتت بعد ذلك مباشرة. وفى أعماله كان درايير - الذى كان يحمل اسم نيلسون عند ولادته - يدور على الدوام حول شخـصية نساء تواجهن القمع فى عالم الرجال.

مشاهدات مقترحة:

"المرأة الساحرة" (١٩٢٠)، "أوراق من كتاب الشيطان" (١٩٢١)، "مقيد بالسلاسل" (١٩٢٤)، "آلام جان دارك" (١٩٢٨)، "مصاص الدماء" (١٩٣٢)، "يوم الغضب" (١٩٤٣)، "الكلمة" (١٩٥٥)، "جيرترود" (١٩٦٤).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Bordwell, David. *The Films of Carl-Theodor Dreyer*. Berkeley: University of California Press, 1981.

Dreyer, Carl. *Dreyer in Double Reflection*. Translated by Donald Skoller. New York: Dutton, 1973.

Drum, Jean, and Dale D. Drum. *My Only Great Passion: The Life and Films of Carl Th. Dreyer*. Lanhan, MD: Scarecrow, 2000.

Milne, Tom. *The Cinema of Carl Dreyer*. New York: A. S. Barnes and London: Zwemmer, 1971.

Schrader, Paul. *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Berkeley: University of California Press, 1972.

بيتر شيبلين

الحوار "Dialogue"

الحوار السينمائى هو كلام لفظى بين شخصيات متخيلة، وهو ما يميز الحوار عن الأنواع الأخرى من اللغة (المنطوقة أو المكتوبة – المترجم) التى تستخدم فى السينما، مثل التعليق من خارج الكادر، والمونولوج الداخلى، والمقابلات التسجيلية، والتى تتسم بسمات مختلفة.

ومنذ مولد السينما، كان يقال أن "السينما وسيط بصرى". إن من المفترض أن الأفلام يجب أن تروى قصصها بصريًّا، والمونتاج والبؤرة العميقة والإضاءة وحركات والمؤثرات الخاصة هى ما يهم حقًا. أما الحوار فهو مجرد شئ علينا أن نتحمله. وحتى مصطلح "الفرجة السينمائية" (أو "مشاهدة الأفلام") لا يضع فى اعتباره دور الحوار ووظيفته. ونحن معتادون على تشبيه من يشاهد الأفلام باعتباره مسترقًا للنظر، إنه يتلصص بشكل مختلس على ما تقوم به الشخصيات على الشاشة. لكن ذلك يتجاهل أن المتفرج مستمع أيضًا، فهو فى الحقيقة يسترق السمع، وينصت إلى المحادثات التى يفترض أن يتبادلها آخرون، لكن هذه المحادثات موجهة فى الحقيقة إلى توصيل معلومات مهمة إلى المستمعين فى ظلام قاعة العرض.

والحوار فى جوهره خادع، فالشخصيات على الشاشة لا تتحدث من قلبها وإنما من نص مكتوب، وهى تهمس بأسرار لكى يستمع لها جمهور عريض، إنها تتكلم لكى تنقل معلومات إلى الخارج وليس إلى بعضها

البعض. وعند الفرجة على فيلم، فإننا نكون فى أحد المستويات واعين بهذا الخداع، لكننا على مستوى آخر نتظاهر بتصديق ما نراه ونسمعه. والحوار الذى يكشف عن أنه متوجه للمتفرج، أو يبدو غير قابل للتصديق، يعتبره المتفرج سيئًا لأنه يكسر الإيهام. غير أن كتاب السيناريو يعمدون أحيانًا لاستخدام الحوار الذى يغازل المتفرج، كما فى فيلم "الصرخة" (١٩٩٦)، عندما تقول إحدى الشخصيات: "أرجوك لا تقتلنى، أيها الشبح، أريد أن أكون فى الجزء التالى من الفيلم!". وعلاوة على ذلك، مَن من حقه أن يقول ما هو "خارج الشخصية" بالنسبة لشخصية متخيلة؟ فى فيلم "خليط هوليوود" (١٩٨٧) يطلب منا روبرت تاونسيند أن نعيد النظر فى توقعاتنا حول ما هو "صادق مع الواقع"، عندما يقدم لنا ممثلا زنجيًا يتحدث بلكنة زنجية نمطية، ثم يكتشف أن الممثل الذى ينطق بهذا الصوت ليس فى الحقيقة إلا بريطانيًا مثقفًا. لذلك فإن كل قواعد استخدام الحوار التى تقدمها كتب السيناريو يجب أن تكون موضع شك، حيث أن كل قاعدة يمكن الخروج عليها لإحداث أثر متعمد ومحسوب.

وظائف الحوار فى السينما الروائية

أحيانًا يكون الحوار العارض فى الأفلام بهدف خلق نكهة واقعية، لكى يقدم حوار كل يوم بين الناس وهم يطلبون الطعام أو يشترون جريدة. لكن الحوار يقوم أيضًا بوظائف مهمة داخل قصة الفيلم. وهؤلاء الذين يقللون من شأن الحوار يهملون كيف أنه يساهم فى كل عناصر السينما الروائية. وبدلا من أن نذكر قواعد إرشادية فإن من الأفضل أن نورد وصفًا دقيقًا وتحليلا للوظائف الخاصة بالحوار.

١- تحديد المكان الروائى والشخصية الروائية. وكمثال على قدرة الحوار على دعم السرد، تأمل الحوار الآتى من مشهد مبكر فى فيلم جون فورد "عربة السفر" (١٩٣٩). لقد أوصل السائق لتوه سيدة أنيقة مسافرة إلى فندق لكى تشرب كوبًا من القهوة. وعندما تبدأ فى السير فى اتجاه الشرفة الخارجية للفندق، تخاطبها امرأة شابة أخرى:

الفتاة: لماذا، لوسى مالورى! (تستخدم كلمة "لماذا" فى هذا الحوار تعبيرًا عن الدهشة وليس التساؤل - المترجم).

لوسى: نانسى! كيف حالك، كابتن ويتنى؟

كابتن ويتنى: عال، شكرًا يا مسز مالورى.

نانسى: لماذا، ماذا تفعلين فى أريزونا؟

لوسى: سوف ألحق بريتشارد فى لوردزبيرج، إنه هناك مع قواته.

كابتن ويتنى (من خارج الكادر): إنه أقرب كثيرًا من ذلك يا مسز مالورى، لقد تلقى أمرًا بأن يكون فى دراى فورك.

نانسى: لماذا، إنها المحطة التالية فى عربة السفر. سوف تكونين مع زوجك خلال ساعات قليلة.

إن هذا التبادل للحوار يخبرنا من هى لوسى، وأين هى، وإلى أين تذهب، ولماذا هى ذاهبة إلى هناك، وما هى المحطة التالية للعربة، وكم من الوقت سوف يمضى حتى يلتقى الزوجان.

٢- توصيل علاقة السببية داخل القصة. إن الهدف النهائى للكثير من الحوار السينمائى هو أن يقول لنا "لماذا؟" و"كيف؟" و"ماذا بعد ذلك؟"، وهذه الأخيرة قد تكون مجرد توقع لتطور الحبكة، كما يحدث خلال أحد لقاءات دلفين مع أليشيا فى فيلم "سيئة السمعة" (١٩٤٦) لألفريد هيتشكوك:

دلفين: شوفى. لماذا لا تقنعين زوجك بإقامة حفل كبير لتقديم عروسه إلى مجتمع ريو، مثلا الأسبوع القادم؟

أليشيا: لماذا؟

دلفين: اعتبرينى مدعوًا، عندئذ سوف أحاول أن أكتشف موضوع مستودع النبيذ.

إن الحوار يؤسس لمشهد الحفل، ووجود دلفين هناك، وفحص دلفين وأليشيا السرى للمستودع، حيث يجدان أن زجاجات النبيذ تحتوى فى الحقيقة على خام اليورانيوم.

٣- تجسيد أحداث تحولات الحبكة. ففى بعض الأحيان قد تكون جملة تقريرية لفظية، أو جملة حوار، نقطة تحول فى الحبكة. قد يتلقى جندى أمرًا بمهمة، أو قد تنهار شخصية على منصة الشهود، أو قد يكشف شخص متنكر عن هويته الحقيقية. فى فيلم جيمس كاميرون "المدمر" (١٩٨٤) – وهو بلا شك فيلم أكشن يحتوى على العديد من مشاهد المطاردة والانفجارات وتبادل إطلاق النيران، ومع ذلك فإن العديد من الأحداث المهمة كانت لفظية، مثل كشف سارا كونور غير المتعمد منها عن مكانها عندما يتقمص المدمر شخصية أمها على الهاتف، أو عندما يعلن ريز عن إخلاصه طوال حياته لامرأة لم يقابلها بعد: "لقد جئت عبر الزمن إليك يا سارا، أنا أحبك، وكنت أحبك دائمًا". إن الأحداث المنطوقة – مثل إعلان الحب، أو النطق بالحكم فى قضية – يمكن أن تكون من أكثر اللحظات إثارة فى فيلم روائى.

٤- الكشف عن الشخصية. إننا فى الحياة الحقيقية نصبح أكثر معرفة بالشخصيات عندما ننصت لها، ومن الواضح أن الحوار يساعد الجمهور على فهم شخصية الشخصيات ودوافعها. فى فيلم "كازابلانكا" (١٩٤٢)، يكون

ريك (همفرى بوجارت) مدعوًا إلى مائدة ميجور شتراسر (كونراد فيت)، حيث يعلم إن ضابط الجستابو كان يحتفظ بملف عنه. يستعير ريك الكراسة، ويلقى بنظرة إليها، ثم يقول ساخرًا: "هل عيناى بنيتان حقًا؟ إن هذه الجملة توضح رفضه ملاحقته، بالإضافة إلى سخريته من دقة الألمان فى الملاحظة، وذلك مهم فى سياق المحادثة التى يحذر الميجور فيها ريك من أن يورط نفسه فى مطاردة قائد المقاومة فيكتور لازلو، ويبدو أن ريك يوافق على عدم التدخل، لكن سخريته اللفظية توضح أنه ليس جبانًا.

٥- إضفاء جو "واقعى" لفظى. كثيرًا ما تضع السيناريوهات جمل حوار تبدو ملائمة للمكان والموقف، مثل مصورين فوتوغرافيين يصرخون من أجل السماح لهم بالتقاط صورة أخرى، أو مضيفى الطائرات يقدمون مشروبات، أو أطفال يصيحون أثناء اللعب. وفى بعض الأحيان تكون هذه الأجواء جميلة لدرجة أنها تحمل جاذبية جمالية فى حد ذاتها، كما فى فيلم جون فرانكينهايمر "مرشح من منشوريا" (١٩٦٢)، حيث تم تقديم لقاء بين أمهات فى حديقة وهم يتحدثون عن أهمية الزهور.

٦- توجيه المتفرج. يحقق السينمائيون ذلك باستخدام الحوار للتحكم فى الإيقاع أو الجو. إن جملة "طائرة رش المبيدات تلك حيث لا توجد مزروعات" توجه اهتمام المتفرج من الطريق الخالى إلى الطائرة فى فيلم "الشمال عن طريق الشمال الغربى" (١٩٥٩). وفى فيلم ريدلى سكوت "كائنات فضائية" (١٩٧٩) يحاول الكابتن دالاس (توم سكيريت) أن يطارد مخلوقًا كريهًا خلال قنوات الهواء فى سفينة الفضاء مستخدمًا قاذف لهب. إن لامبيرت زميلته فى طاقم السفينة توجهه بجهاز لاسلكى وهى تراقب جهاز المراقبة، إنها تصرخ: "يا إلهى، إنه يتحرك يمينًا فى اتجاهك!... تحرك! اخرج من هناك! (أصوات غير مميزة). تحرك يا دالاس! تحرك، دالاس!

تحرك، دالاس! اخرج!". إن هذه الجمل لا تقدم معلومات بعينها، لكن وظيفتها هى بث الخوف فى المتفرج، وتزيد من توتر المشهد. وفى هذه الحالة فإن الحوار يقوم بالدور الذى تقوم به الخلفية الموسيقية ذات الإيحاءات الخاصة، إنه يتوجه مباشرة إلى مشاعر المتفرج.

٧- إدخال رسائل تتعلق بتيمة الفيلم. إن وضع رسائل حول التيمة أو رسائل أخلاقية على شفاه الشخصيات تتيح لصانع الفيلم أن يخاطب المتفرج. وعلى سبيل المثال، فى نهاية فيلم هيتشكوك "المراسل الأجنبى"، الذى تم تصويره وعرضه فى عام ١٩٤٠، يقوم البطل مذيع الإذاعة بالتحذير من التهديد النازى، ويحث الأمريكيين على الاشتراك فى المعركة:

"كل الضجة التى تسمعونها ليست شيئًا ساكنًا، إنها الموت الآتى إلى لندن. نعم، أنهم قادمون هنا الآن، يمكنكم أن تسمعوا القنابل وهى تسقط على الشوارع والبيوت... كما لو أن الأنوار قد أطفئت تمامًا هنا فى كل مكان، ما عدا أمريكا. دعوا كل هذه الأنوار تحترق. غطوها بالفولاذ، أحيطوها بالمدافع، ابنوا سماء من البوارج والطائرات القاذفة حولها. أهلا يا أمريكا! تمسكى بأنوارك. إنها الأنوار الوحيدة الباقية فى العالم".

إن هذه الرسائل الصريحة ليست قاصرة على زمن الحرب. وفى فيلم "سيد الخواتم: صحبة الخاتم" (٢٠٠١) لبيتر جاكسون، هناك فقرة مؤثرة من رواية جيه آر آر تولكين حيث جوندولف يعطى فرودو وصايا عن فضائل الشفقة وخطر الأحكام العابرة.

٨- استغلال مصادر اللغة. إن الحوار يفتح مجالات لا تصل إليها السينما الصامتة. بالإضافة إلى اللغة المنطوقة، هناك إمكانات بلا نهاية فيما

يخص التورية، والنكات، وسوء الفهم، والدعابة، والمجاز، والشتائم، والهمسات، والصرخات، والأغنيات، والشعر، وحكاية القص. وفي فيلم "ساحر أووز" (١٩٣٩)، عندما يتحدى الساحر من يتوسلون إليه، إنه يفعل ذلك في تلذذ:

"خطوة إلى الأمام يا رجل الصفيح. تجرأ أن تأتي لي طالبًا قلبًا، أليس كذلك؟ أنت قمامة مكونة من أجزاء تطقطق وتقرقع؟... وأنت يا خيال المآتة، هل لديك الوقاحة لكي تطلب مني أن أعطيك مخًا، وأنت لست إلا بالة بالية من تبن البقر؟". (هناك استخدام لحروف متكررة في الكلمات بالإنجليزية – المترجم).

وعادة ما يردد المتفرجون جمل حوار لا تُنسى من الأفلام، مثل جملة بيتي ديفيز "اربطوا الأحزمة، سوف تكون ليلة مليئة بالمطبات" في فيلم "كل شئ عن إيف" (١٩٥٠)، تمامًا كما كانت الأجيال السابقة تردد الحكم والأمثال. (عندنا في السينما المصرية مثلا جملة "تشنت يا فالح؟" – المترجم). إن للحوار السينمائي تأثيرًا هائلا على الطريقة التي نتكلم بها، وبالتالي طريقة فهمنا لثقافتنا وأنفسنا.

تاريخ الحوار في السينما الأمريكية

يبدأ تاريخ الحوار السينمائي مع فترة السينما الصامتة. كان الحوار في بعض الأحيان يصاحب الأفلام الصامتة، فقد كان بعض أصحاب دور العرض يستأجرون "الحكواتي" لكي يحكي قصة الفيلم، أو يستأجر بعض ممثلين يقولون سطور حوار الشخصيات. وعندما تطورت السينما إلى معايير مشتركة، وجد منتجو الأفلام أن من الأفضل وجود حوار مطبوع، وعناوين تشرح الأحداث. ووجد المؤرخ السينمائي باري سولت أن عناوين الحوار تعود

إلى عام ١٩٠٤، ووثقت إيلين باوزر أنه فى عام ١٩٠٧ حتى عام ١٩١٥ قام المنتجون بتجريب الأماكن والأشكال الملائمة التى توضع فيها هذه العناوين. وبعد عام ١٩١٥، ومع الأفلام الروائية الطويلة، أصبحت كتابة العناوين تخصصًا، وكانت عناوين الحوار تستخدم للفكاهة، أو لإعطاء معلومة مهمة، أو لتحديد سمات الشخصية. والاحترام النقدى لأفلام قليلة جاهدت لكى تتحاشى وجود هذه العناوين، مثل فيلم إف دابليو مورناو "الضحكة الأخيرة" (١٩٢٤)، لا يجب اعتباره مؤشرًا على ممارسة شائعة فى فترة السينما الصامتة.: وبعد كل شئ فإن الشخصيات فى الأفلام الصامتة لا يفترض أنها خرساء، إنها تتحدث مع بعضها البعض، وكان عدم القدرة على سماعها تعود إلى المتفرج الذى يعتبر فى هذه الحالة أصم.

وكان الانتقال إلى الصوت فى نهاية العشرينيات أمرًا معقدًا بالنسبة للشركات الأمريكية وأصحاب دور العرض، فقد تطلب إنفاق الكثير من المال، واستتبع نوعًا من الاختيار بين تقنيات متنافسة واستراتيجيات للشركات. وبنفس القدر من القلق بالنسبة لجانب من المجتمع السينمائى كان التحول المفاجئ فى التعامل مع الحرفة، والذى سببته إمكانات الصوت. لقد كان هناك إدراك أن الصوت سوف يعنى موت الحرفة البصرية للسينما الصامتة، لأن فى البداية كانت هناك الكثير من القيود التى فرضتها التقنيات المبكرة للميكروفونات وأجهزة التسجيل، والتى قيدت حركة الكاميرا. ومن المنظور التاريخى، فإن الملاحظ حول التحول إلى الصوت أنه لم يكن محطًا بالكثير من المشكلات، ولكن أن هذه المشكلات التقنية والجمالية قد وجدت حلا بسرعة ونجاح، حتى إنه مع بداية الثلاثينيات كان استخدام الحوار، والمؤثرات الصوتية، والموسيقى، لا يكشف عن أى من هذه القيود التى ظهرت فى أفلام فترة الانتقال.

لقد بدأت هوليوود على الفور بعد إدخال الصوت فى جلب كُتَّاب من الساحل الشرقى بالجملة، مثل الصحفيين وكتاب المسرحيات، وفنانى الفودفيل، اللذين ذهبوا إلى الغرب فى بداية الثلاثينيات، وجلبوا معهم أذواقًا جديدة، وقصصًا جديدة، ومعالجة طازجة للغة.

وبالإضافة إلى ذلك، فإن الصوت غيَّر على الفور التوازن بين الأنماط الفيلمية. فقد ازدهرت الأفلام الموسيقية، كذلك الاقتباسات الأدبية عن مسرحيات، والتى لا تحتوى الآن فقط على نقاط الحبكة، ولكن على الكثير من الحوار المسرحى الأصلى. وظهرت الأفلام الكوميدية اللفظية، والتى تقدم ممثلين مثل الأخوان ماركس، أو دابليو سى فيلدز، لتوسع مجال الكوميديا السينمائية. كما أن الأنماط الفيلمية التى تأسست خلال الفترة الصامتة شهدت تغيرات هائلة بسبب القدرات الجمالية الجديدة. وقام كل نمط فيلمى بتطوير تقاليد حواره، مثل متشردى الشوارع فى أفلام العصابات، أو اللكنات فى أفلام الويسترن، وهى التقاليد التى اتضح أنها مهمة لحيوية الأنماط مثل تقاليدها البصرية تمامًا.

وهناك حدث ثالث فى الثلاثينيات، وهو تطبيق "ميثاق الإنتاج" (الرقابة)، الذى تمت كتابته فى عام ١٩٣٠ وقام بتنفيذه وفرضه بصرامة مكتب هايز بعد عام ١٩٣٤. وكان من بين أسباب تطبيق هذه الممارسة الرسمية للرقابة الذاتية لصناعة السينما فى ذلك الوقت هو أن الانتهاكات اللفظية للمعايير السائدة أصبحت ممكنة. وبرغم أن معظم هذا الميثاق يتناول تطور الحبكة العام، والمواقف الأخلاقية، وما يمكن للمتفرج أن يتعلمه من السلوكيات المحرمة، فإن الكثير أيضًا من مواد الميثاق تتناول اللغة بشكل خاص. وعلى سبيل المثال:

-يجب عدم استخدام القَسَم أو اليمين كعنصر كوميدى على الإطلاق. وإذا كان القسم ضروريًا للحبكة، فيجب ألا يكون مثيرًا للنفور.

- التعبيرات السوقية تعامل ككل ما هو سوقى. فإذا كان النساء والأطفال يشاهدون الفيلم، فلابد أن تختصر التعبيرات السوقية (والقسم) إلى الحد الأدنى الذى يتطلبه الموقف.

-يجب عدم استخدام اسم "يسوع المسيح" إلا بالتوقير والاحترام.

وبالإضافة إلى ميثاق الإنتاج، كانت هناك ضغوط أخرى على الحوار في سنوات الأستوديو، هى نظام النجوم. لقد كان شعار الدعاية الشهير لفيلم "أنًا كريستى" (١٩٣٠) هو "جاربو تتكلم!"، وهو ما يوضح اهتمام الجمهور بسماع نجومهم السينمائيين المفضلين. وكان يتم تفصيل السيناريوهات بشكل خاص لكى تلائم قناع نجومية النجوم وقدراتهم اللفظية.

وقام المخرجون وكتاب السيناريو فى عصر الأستوديو بتطوير أساليب حوار مميزة. وخاصة فى كوميديات الاسكروبول، مثل "تربية طفل" (١٩٣٨) و"فتاته المساعدة" (١٩٤٠)، وكان المخرج هوارد هوكس (١٨٩٦-١٩٧٧) يجعل ممثليه يتحدثون بسرعة ويقاطع الواحد منهم الآخر، وأصبح حواره المتداخل عنصرًا أساسيًا فى إيقاع أفلامه شديد السرعة. إن بيللى وايلدر (١٩٠٦-٢٠٠٢) الذى هاجر من ألمانيا، وعلًّم نفسه الإنجليزية بالاستماع إلى مباريات البيسبول، كان يبرز دائما عشقه للكنة الأمريكية. ووضع أورسون ويلز (١٩١٥-١٩٨٥) خبرته فى الإذاعة فى الشرائط الصوتية لأفلامه، حتى أن صوت كل شخصية يتغير مع تغير المكان الموجود فيه. وكانت نقطة قوة جوزيف مانكفيتش (١٩٠٩-١٩٩٣) هى تصوير شخصيات حضرية متعلمة،

مثل أديسون دى ويت (جورج ساندرز) فى فيلم "كل شئ عن إيف" (١٩٥٠)، بينما برع بريستون ستيرجيس فى الحوار الكوميدى السريع المتسم بالحيوية.

وكان تحلل ميثاق الرقابة فى أواخر الخمسينيات، جنبًا إلى جنب التفكك التدريجى للقيود الثقافية خلال الستينيات، سببًا فى انقلاب فى كتابة السيناريوهات، بما سمح بالتناول الصريح لموضوعات محظورة، وإدخال لغة الشوارع، والسماح بالبذاءة. ومع هذه التغيرات الاجتماعية جاءت أيضًا تطورات تقنية، مثل التحسينات فى "المكساج" الصوتى، واختراع الميكروفونات اللاسلكية، وهو ما أدى إلى مزيد من المرونة فى التسجيل الصوتى.

وخلال أواخر الستينيات وبداية السبعينيات، تأثرت الأفلام الأمريكية بالجو الجديد المنعش للموجة الجديدة الفرنسية، لتقدم حوارًا كان أكثر عامية، وأقل حرصًا على الإيقاع، وأقل نعومة، وأكثر إيحاء، ومتسمًا بالتلقائية وروح الارتجال. كما أن أسلوب التمثيل أصبح أقل انفعالا وأكثر سرعة وتلقائية، وتم السماح لسطور الحوار أن تداخل أكثر حتى إنه لا يمكن تمييزها فى بعض الأحيان. ويظهر هذا الأسلوب الواقعى غير الرسمى للحوار فى أفلام جون كازافيتيس (١٩٢٩-١٩٨٩) مثل "وجوه" (١٩٦٨)، والذى يعتمد على الارتجال، وفى أفلام روبرت آلتمان (ولد عام ١٩٢٥) الذى كان رائدًا فى استخدام الميكروفونات اللاسلكية، لكى يسمح لعدة ممثلين بالتحدث فى وقت واحد كما فى "ماش" (١٩٧٠)، و"ماكابى ومسز ميللر" (١٩٧١)، و"ناشفيل" (١٩٧٥)، وفى أفلام مارتين سكورسيزى (ولد عام ١٩٤٢) "الشوارع الوضيعة" (١٩٧٣) و"أليس لم تعد تقيم هنا" (١٩٧٤).

ومنذ منتصف الثمانينيات، استمرت الأفلام المستقلة ومنخفضة الميزانية فى معالجة الحوار بقدر من المغامرة، وهو ما ينبع فى جانب منه من الرغبة لدى السينمائيين المستقلين فى ارتياد أراض جديدة، لكن التلاعب المتجدد بالحوار انتقل أيضًا إلى المقدمة بسبب أنه أرخص ويمكن تحقيقه بسهولة أكثر من المؤثرات الخاصة الزائدة أو قيم الإنتاج الباذخة. ويمكن رؤية نماذج مثل فيلم لوى مال "عشائى مع أندريه" (١٩٨١)، حيث يدور الفيلم فى حدود محادثة على العشاء بين صديقين، وفيلم ديفيد ماميت "منزل الألعاب" (١٩٨٧) حيث الشخصيات تتحدث فى إيقاع مبالغ فى الحرص يصل إلى درجة الخلو من التعبير، وفيلم جاس فان سانت "إيداهو الخاص بى" (١٩٩١) والذى يمزج حرفيًا بين شكسبير والنثر العادى، وفيلم جولى داش "بنات التراب" (١٩٩٢) حيث الشخصيات تتحدث بلكنة الجنوب الأمريكى، كما أن سبايك لى وكوينتين تارانتينو برعا فى استخدام شديد الإتقان للحوار اللفظى.

ومع ذلك فإن الأفلام الجماهيرية ذات الميزانيات العالية، والتى تعتمد أساسًا على استعادة نفقاتها من التوزيع الخارجى، تميل بدرجة أقل إلى الاعتماد على الحوار أو استخدام مصادر اللغة. إن فيلمًا ذا تكاليف عالية، مثل فيلم فولفانج بيترسين "طروادة" (٢٠٠٤)، يدمج الحوار فقط لما هو ضرورى لوضوح السرد، ويجعل الممثلين ينطقون كل جملة بشكل واضح (متخشب)، ويركز اهتمام المتفرج أكثر على مشاهد الأكشن والمؤثرات الخاصة.

إن مسألة التوزيع العالمى تثير موضوع الحوار بشكل كان خصومه على حق فى التخوف منه، وهو حقيقة أن إدخال اللغات القومية سوف يحد من فهم الجمهور. لقد شعر مناصرو السينما الصامتة أن السينما قد اكتشفت لغة عالمية سوف تدعم مجتمعًا عالميًا. ومن منظور ما، فإن السينما الناطقة عملت على الاستمرار فى هذا المثل الأعلى، فقد كانت السيطرة العالمية للسينما الأمريكية أداة لانتشار اللغة الإنجليزية. لقد تعلم الجمهور فى كل

أنحاء العالم اللغة الإنجليزية، أو قبلوا الدوبلاج، أو تواءموا مع الترجمة على الشريط. لقد أدى استخدام اللغات القومية إلى عزلة صناعات السينما القومية، وهو ما ترك أثره الفادح على المتفرجين الأمريكيين، فلديهم دافع أقل لقبول الفروق اللغوية، لقد انقطعوا عن معظم السينما العالمية. والحل لذلك تعليمي واجتماعي: قبول التنوع اللغوي، وليس إعادة التعقيد السردي إلى مستوى البانتومايم (التمثيل الصامت).

انظر أيضاً:

"تاريخ السينما"، "السينما الصامتة"، "الصوت".

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Altman, Rick, ed. *Sound Theory/Sound Practice*. New York: Routledge, 1992.

Chion, Michel. *Audio-Vision: Sound on Screen*. Edited and translated by Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press, 1994.

Chothia, Jean. *Forging a Language: A Study of the Plays of Eugene O'Neill*. Cambridge, UK and New York: Cambridge University Press, 1979.

Devereaux, Mary. "'Of Talk and Brown Furniture': The Aesthetics of Film Dialogue." *Post Script* 6 (1986): 32–52.

Faulkner, Christopher. "René Clair, Marcel Pagnol, and the Social Dimension of Speech." *Screen* 35 (1994): 157–170.

Kozloff, Sarah. *Overhearing Film Dialogue*. Berkeley: University of California Press, 2000.

Motion Picture Producers and Distributors of America. "The Motion Picture Production Code of 1930. In *The Movies in Our Midst: Documents in the Cultural History of Film in America*, edited by Gerald Mast. Chicago: University of Chicago Press, 1982: 321–333.

Page, Norman. *Speech in the English Novel*. London: Longman, 1973.

كتب هذا الفصل: سارا كوزلوف

بريستون ستيرجيس

(ولد في شيكاجو، إيلينويس، فـــي ٢٩ أغـــسطس ١٨٩٨، توفى في ٦ أغسطس ١٩٥٩).

ليس هناك من كانت له تلك الطريقة التـــي اســتخدم بهـــا بريـــستون ستيرجيس الحوار، إنه ككاتب سيناريو كان يبنى حبكاته بشكل متكلف، وفي بعض الأحيان بدون اتساق وتماسك، وعناصره البصرية كانت جيدة لكنهـــا غير موحية، وككاتب حوار لم يكن هناك من يباريه.

تربى ستيرجيس في بيئة غريبة، فقد انفصلت أمه عن أبيه لتتزوج أحد وجهاء شيكاجو، لكنها تركته أيضًا لتعيش حياة منطلقة في أوربا حيث كانت تتبع الراقصة إيزادورا دنكان. وعاش ستيرجيس بين الحين والآخر في أوربا بين عامي ١٩٠١ و ١٩١٤، ودرس في سلسلة من المدارس الخاصـــة فـــي الولايات المتحدة وأوربا، وبدأ في كتابة المسرحيات في أواخر العشرينيات، كان بعضها ينال مديحًا، بينما فشل بعضها الآخر. ثم تعاقدت معـــه شـــركة يونيفرسال ككاتب في عام ١٩٣٢.

عمل ستيرجيس ككاتب سيناريو للعديد من الـــشركات، والعديـــد مـــن سيناريوهاته – مثل "الحورية الطيبة" (١٩٣٥)، و"حيـــاة ســـهلة" (١٩٣٧)، و"تذكر الليلة" (١٩٤٠) – حققت نجاحًا كأفلام. وفـــي عـــام ١٩٤٠ وافقـــت

باراماونت على أن تتركه يخرج سيناريوهاته، وكانت فترة عمله مع باراماونت هى الأكثر إنتاجًا بالنسبة له، حيث أنجز سلسلة من الكوميديات المتألقة الواحد وراء الآخر. لكن حياته الفنية تداعت بسرعة فى أواخر الأربعينيات عندما ترك باراماونت إلى مغامرة كارثية مع هوارد هيوز، ولم يستطع بعدها أن يستعيد مكانته خلال فترة تعاقده القصيرة مع شركة فوكس، وتزايدت سمعته أن أجره أعلى من اللازم، وأنه متغطرس، وأنه عاجز عن إنجاز فيلم فى حدود الميزانية.

لم يكن حوار ستيرجيس "واقعيًا" قط، فليس هناك من شخص حقيقى يتحدث بالطريقة التى تحدث بها شخصياته، لقد خلق لغة مصطنعة فارغة من المعنى لشخصية الجيجولو الأوربى الغامض توتو فى فيلم "قصة شاطئ النخيل" (١٩٤٢)، لكن بقية الناس – من الوجهاء الأثرياء، إلى مليونيرات تكساس، ورجال الشرطة، ومحترفى المقامرة ولعب الورق، ومنتجى الأفلام – كانوا يتحدثون أيضًا دون أى اعتبار لمطابقة الواقع. لقد كان ستيرجيس ينتقل جيئة وذهابًا بين بلاغة العبارات الطويلة، والتغيرات المفاجئة المتقطعة، ومزج معها أصوات الضجيج مثل الفواق (الزغطة)، أو نباح الكلاب. لقد تخيل شخصيات من كل الدوائر الاجتماعية، واختار ممثلين لديهم مجال واسع من الأصوات، من أكثرها نعومة إلى أكثرها خشونة.

كانت الكلمات التى تتطاير من أفواه هذه الشخصيات غير معقولة، وغير متوقعة، ومضحكة. وعلى سبيل المثال ففى فيلم "حياة سهلة"، يلقى جيه بى بول معطف فراء زوجته من على السطح ليسقط على مارى سميث (جين آرثر) وهى تركب فى الدور العلوى لحافلة فى نيويورك. إنها تندهش، وتغضب، وتستدير إلى المسافر البرئ الذى يجلس وراءها، وتسأله: "قل لى ما هى الفكرة يعنى؟"، فيرد بهدوء: "القسمة والنصيب". وفى فيلم "رحلات

سوليفان" (١٩٤١) يتذكر مدير الأستوديو مستر لوبراند أفلامه السابقة الناجحة التى تحمل أسماء "إلى اللقاء يا سارونج" و"أهلا فى هاى لوفت" و"تمل فى مزروعاتك لعام ١٩٣٩"، ويقترح لوبراند وشريكه أن يكون مشروع سوليفان القادم هو "تمل فى مزروعاتك لعام ١٩٤١"، ويعرضون عليه أسماء بوب هوب، ومارى مارتين، وربما بينج كروسبى. وفى فيلم "السيدة إيف" (١٩٤١)، عندما تدبر خطتها لانتحال شخصية ليدى بريطانية، لكى تنتقك من تشارلز، فإنها تقول: "أريده أن يكون فى حاجة لى مثلما يحتاج الفأس إلى الديك الرومى". ولقد كانت أفلام هوليوود الكوميدية فى حاجة إلى براعة ستيرجيس بنفس الدرجة.

مشاهدات مقترحة:

"كريسماس فى يوليو" (١٩٤٠)، "ماكجينتى العظيم" (١٩٤٠)، "السيدة إيف" (١٩٤١)، "رحلات سوليفان" (١٩٤١)، "قصة شاطئ النخيل" (١٩٤٢)، "قم بتحية البطل المنتصر" (١٩٤٤)، "معجزة خليج مورجان" (١٩٤٤).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Curtis, James. *Between Flops: A Biography of Preston Sturges*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1982.

Harvey, James. *Romantic Comedy in Hollywood: From Lubitsch to Sturges*. New York: Knopf, 1987.

Sturges, Preston. *Five Screenplays by Preston Sturges*, edited by Brian Henderson. Berkeley: University of California Press, 1985.

———. *Four More Screenplays by Preston Sturges*. Berkeley: University of California Press, 1985.

Ursini, James. *The Fabulous Life and Times of Preston Sturges: An American Dreamer*. New York: Curtis Books, 1973.

سارا كوزلوف

سينما الشتات "Diasporic Cinema"

كلمة "الشتات" Diaspora مشتقة من كلمة يونانية تعنى تشتت مجموعة من الناس، أو مجتمع من الناس، بعيدًا عن أرض ميلادهم أو أصلهم. والشتات فى أنحاء العالم، أو المجتمعات العابرة للأوطان، قد خلقتها الهجرة العالمية، الاضطرارية أو الاختيارية، بدوافع اقتصادية، وسياسية، واستعمارية. وخلال العصور القديمة، كان الشتات يشير إلى خروج اليهود ونفيهم من فلسطين، وترتبط المراجع التاريخية اللاحقة حول الشتات بتجارة العبيد والهجرة القسرية لسكان غرب أفريقيا إلى "العالم الجديد" فى القرن السادس عشر، وتتضمن جماعات الشتات خلال القرن العشرين الشتات الفلسطينى والأرمينى. وهناك مجموعة شتات أحدث من جزر الكاريبى، وأمريكا اللاتينية، وجنوب وشرق آسيا، وأوربا الوسطى. والشتات كموضوع للدراسة النقدية، أصبح أداة نظرية فى الدراسات السينمائية، والدراسات العرقية، والثقافية، ومجالات أخرى، وتتردد أصداؤه فى الجدل حول الهجرة، والهوية، والقومية، والقومية العابرة للبلدان، والمنفى.

والنصف الثانى من القرن العشرين، الذى يشار إليه عند بعض دارسى التوزيعات السكانية باعتباره "قرن الهجرة"، يتميز بمجال واتجاه وتكوين الهجرة العالمية، حيث النساء تشكلن الآن حوالى خمسين فى المائة من المهاجرين فى العالم. وهناك عوامل عديدة سارعت من حركة الناس عبر الحدود، مثل عمليات العولمة الاقتصادية المرتبطة بعالمية رأس المال وسوق

العمل، والتأثيرات التراكمية للاضطراب السياسى المتسبب عن النزاعات العرقية والحروب الأهلية، والضغوط السكانية، والتدهورات البيئية، وانتهاكات حقوق الإنسان، وتناقص نفقات الانتقال. إن هذه العوامل معًا - بالإضافة إلى الفقر المتزايد الذى يفاقم من عدم المساواة القائم بالفعل بين سكان العالم البالغ عددهم ٦,٤ مليار نسمة، هذه العوامل تفسر "أزمة الهجرة العالمية" فى بداية القرن الواحد والعشرين، والتى أثرت على ما يقرب من ١٧٥ مليون شخص، يستقرون الآن خارج موطنهم الأصلى، فى بلدان مثل أمريكا الشمالية، وآسيا، وأوربا الغربية. إن العولمة والجغرافيا السياسية، مع بروز وسائط الاتصال العابرة للقوميات، تسارع من تكوين مجتمعات الشتات، التى تشكل أعراقًا "جديدة" مهجنة، وهذه المجتمعات تمزق الممارسات الثقافية والاجتماعية للمجتمعات التى يقيم فيها. كما أنها تثير المناقشات حول الأفكار المقبولة عن المعاصرة الغربية والمسألة القومية، خاصة الأبنية الفكرية العنصرية ذات العلاقة بالمواطنة.

تكوينات الشتات فى السينما

إن تأثيرات الإزاحة من المكان الناتجة عن العولمة، والثقافات المهاجرة، والنزعة ما بعد الاستعمارية، تشكل المعنى المتضمن (النص الفرعى) فى سينما الشتات. لهذا فإن ذلك التصنيف من السينما ليس متسقًا داخليًّا من الناحية اللغوية أو الثقافية. وهناك العديد من الدارسين الذين ناقشوا أفلام الشتات والمنفى كنمط فيلمى عالمى أو حركة عالمية متسقة فى عالم اليوم، ويلخص حامد نفيسى الفروق الحيوية المرهفة بين ما هو خاص بسينمائيى "الشتات" و"المنفى" و"الهوية والإثنية ما بعد الاستعمارية"، وهو يقول إنهم فى حوار من صناعات السينما السائدة والبديلة.

وأيًا ما كانت الفوارق، فإن أفلام الشتات والأنواع الأخرى ذات العلاقة، تتشارك جميعًا فى اهتمامات متشابهة، وسمات وممارسات إنتاجية متماثلة. وفى أنواع سرد وأساليب متفرقة ثقافيًا، فإنها تعالج تناقضات المنفى، والتوازن بين الاختلاف والانتماء فى مجتمعات مختلفة تكون أحيانًا كارهة للغرباء، وفى دول تقوم على القومية. وعلاوة على ذلك فإن أفلامًا مثل "الحياة فى الجنة" (١٩٩٨)، الذى يدور فى فرنسا خلال الأعوام الأخيرة من حرب الاستقلال الجزائرية (١٩٥٤-١٩٦٢)، وفيلم "وثبة" (٢٠٠٢) حيث صبى برئ يجد نفسه فى مشكلات ومنفصلا عن أبيه، هذه الأفلام تبرز الصراع من أجل التقدير، والانتماء لمجتمع، والمواطنة. وكما هو واضح فى فيلم "مرحبًا يا ابن العم!" (١٩٩٦)، حول شابين ولدى عم جزائريين فى باريس التى تعج بالعنصرية، وفيلم "مواجهة" (٢٠٠٤) الذى يدور حول زواج مصلحة بين تركيين ألمانيين، هذه الأفلام تستكشف أيضًا التردد والحيرة حول الهوية فى الشتات وشروطها. وهذه الأفلام - وأفلام أخرى مثل "انتظار السعادة" (٢٠٠٢)، و"الرحلة الكبرى" (٢٠٠٤) - توحى بما هو نقيض لتجربة الإقامة فى خارج الوطن داخل سياق الهجرات العالمية، مستخدمة قصص الرحلة لكى تبحث "موضوع الذين بلا وطن".

ومنذ الثمانينيات، ومع ظهور سينما الشتات فى فترة ما بعد الاستعمار، تطورت تفسيرات جديدة أكثر تعقيدًا لما هو "قومى"، وللسينما القومية، كنتيجة ورد فعل لتصاعد وسائط الاتصال العابرة للقومية، ولبعض الكيانات فوق القومية (الشركات متعددة القومية) فى ظل الرأسمالية العالمية. وكتصنيف نقدى فإن السينما القومية تمثل مشكلات: فليس من الممكن تعريف السينما القومية بالنسبة للمكان الذى تُنتج فيه الأفلام ومن يقوم بصنعها، أو بالنسبة للمعالجة

المقارنة التى تميز بين صناعات السينما القومية. إن سينما الشتات، مثل مجتمعات الشتات ذاتها، تثير مشكلات الهوية القومية، والقومية كمكان متخيل ومكان محدد بأرض معينة. وعلى سبيل المثال ففى فيلم "سامى وروزى يمارسان الجنس" (١٩٨٧)، تتحدد هويات الشخصيات من خلال كوزموبوليتانية لندن، بينما الشخصيات فى "أجزاء الهوية" (١٩٩٨) تتشكل من علاقات وصلات أفريقية (أو أوربية) متناغمة ومتسقة مع التمييزات القبلية.

ومن المفارقات أن سينما الشتات تمثل ما هو عالمى، باعتباره أسلوبًا متميزًا عابرًا للقوميات، كما تمثل ما هو محلى عندما تعكس نوعًا من الخصوصية. والمشروع السياسى لسينما الشتات يعبر عن واقعية تتسامى على الواقع، حيث "حقائق الوطن" حول التجربة الاجتماعية فيما بعد الاستعمار تصبح شفافة. والمثال الجيد على ذلك هو فيلم "طعام التنين" (١٩٨٧) حيث مهاجران تركا وطنيهما، أحدهما باكستانى والآخر صينى، يتشاركان فى مطعم، لكن المشروع يتوقف بسبب سياسات الهجرة المتبلدة لبلدهما المضيف ألمانيا. وهذا الفيلم الروائى يتطابق مع – ويردد أصداء – الكتلة المتنامية للأفلام التى تعالج "الصدع الاجتماعى"، خاصة فى مجتمعات العالم الأول، حيث الحياة المهمشة، والتى تميز أيضًا بين النساء والرجال، للطبقات الدنيا، والتفاوت الاقتصادى بين الطبقات الاجتماعية. ومن أمثلة هذه الأفلام "حياة أحلام الملائكة" (١٩٩٨) و"روزيتا" (١٩٩٩). ومع ذلك فإن سينما الشتات هى أقل منهجية ونظرية والتزامًا بكونها معارضة، باعتبارها مشروعًا جماعيًا أكثر من سابقتها، سينما الستينيات ذات التوجه السياسى. لكنها أيضًا تبشر باهتمام متجدد بالقضايا العالمية والتاريخية للفترة المعاصرة.

سينما البوير

بينما تمزق مجتمعات الشتات لجنوب وشرق آسيا، وأفريقيا، والكاريبى، التحديد المسيحي والعنصرى لأوربا، فإن الدول القومية فى الاتحاد الأوربى تعيش تكاملا اقتصاديًا وسياسيًا، وتغيرات سكانية مهمة. ومنذ الثمانينيات قام سينمائيو الشتات والمنفى بشكل خاص باستكشاف تجارب المهاجرين بمعدلات متزايدة وبعمق أكبر. لقد تطور هذا النوع من السينما "ذات اللكنات" (أى التى تعالج مشكلات المهاجرين – المترجم) فى بريطانيا (جماعات السينما والفيديو الزنجية والآسيوية)، وفى الولايات المتحدة (الإيرانية، والزنجية، والأمريكية، الآسيوية)، وبدرجة أقل فى كندا (الجنوب آسيوية).

ومن بين السينمائيين الذين استقروا فى فرنسا فإن "سينما البوير" قد ظهرت، وهى تتناول اهتمامات المجتمعات المهاجرة عابرة القوميات التى استوطنت هناك وكلمة "البوير" هى الكلمة العامية الفرنسية لـ "العرب"، وتشير إلى الحيرة والتردد المرتبطين بالهوية ذات الثقافتين برغم الجنسية الفرنسية، كما تشير أيضًا إلى الفرق والتوتر بين الفرنسى من أصل مغاربى، والأب المهاجر من شمال أفريقيا. و"البوير" يشكلون مجموعات مميزة ذات ثقافتين، وهم أبناء المهاجرين من شمال أفريقيا، من الجزائر وتونس والمغرب، ويتركزون بشكل خاص فى مشروعات الإسكان على أطراف المدن الفرنسية، وقد اكتسب "جيل البوير" أهمية خلال السبعينيات وسط التوتر العنصرى، وظهور الحركات اليمينية المتطرفة (مثل الجبهة الوطنية)، والجدل القومى حول الهجرة، والاندماج، والاستيعاب، فى فرنسا.

وسينما البوير – ذات الصلة بسينما ساكنى أطراف المدن وسينما "هيب هوب" – هى جزء من تقاليد فنية أكبر خاصة بالبوير، وحركة اجتماعية فى الموسيقى والفن والفوتوغرافيا والمسرح والأدب. وأفلام البوير فى أغلبها حكايات تروى بأسلوب واقعى وذات جاذبية جماهيرية، وهى تتشكل بواسطة تجربة ولغة (فرنسية) استعمارية مشتركة، وهى – فيما عدا استثناءات قليلة – أفلام صنعها رجال عن حكايات تدور حول رجال ولا تحتل فيها النساء إلا مكانًا هامشيًا. ومن التيمات المتكررة فيها واقع الأعراق المتعددة فى المدن، حيث البطالة، وجرائم الشوارع، والفقر، ومراقبة الدولة وتنظيمها وقوانينها، والعواقب المؤسساتية والاجتماعية والشخصية للعنصرية، والصراعات والتوترات بين الثقافة الشمال أفريقية والثقافة الفرنسية، وصراعات الأجيال بين مهاجرى شمال أفريقيا وأبنائهم من جيل "البوير"، خاصة فيما يتعلق بالسلطة الأبوية، وأخيرًا التوترات التى يتسبب فيها الاقتلاع من الجذور، والمنفى، وعدم وجود أرض للوطن، والحنين إلى الماضى، والهروب، والإعادة إلى الوطن.

ومع ذلك فإن التطور الأحدث لسينما البوير يوحى بأن تكوينها واهتماماتها مشروطة بالظروف، حيث إن بعض سينمائييها ينتقلون إلى مجالات سينمائية أخرى فى فرنسا، ويعالجون موضوعات لا تتعلق بالبوير. ومن الأفلام التى تعالج موضوع البوير (وسكان أطراف المدن) فيلم "باى باى" (١٩٩٥)، الذى يدرس المجتمع الفرنسى المعاصر، الذى يصبح متعدد الأعراق بشكل متزايد، ومتعدد العنصريات، ومهجن، ومصاب بصدوع فى

الخطوط الطبقية. هذا الفيلم من إخراج كريم دريدى (ولد عام ١٩٦١)، وهو سينمائى فرنسى تونسى، ويسجل الفيلم وقائع رحلة قلقة وعنيفة وبلا هدف يقوم بها إسماعيل، الفرنسى من أصل مغاربى، حيث يصحب أخاه الصغير المولود إلى الجنوب، من باريس عبر مرسيليا، إلى حيث "موطن" الآباء فى تونس. وبوضع القصة فى إطار وسياق الرحلة، فإن الفيلم يؤكد على سمتين من أجواء ما بعد الاستعمار: التقسيم الجغرافى بين فرنسا ومستعمراتها السابقة وبين المستوطنات فى أرض الشتات، والتناقضات الثقافية لما بعد الاستعمار، وهى التناقضات التى يشار إليها فى نوع من التعارض، حيث شروط الرأسمالية تعارض التقاليد والممارسات الإسلامية، جنبًا إلى جنب إلى الولاء للآباء. ولا يتيح أى من هذين الخيارين المتعارضين نوعًا من السلوى والعزاء لإسماعيل.

إن حيرة إسماعيل وتردده، ورفض مولود القاطع "لأرض الوطن"، تؤكد جميعًا إزاحة هذا الجيل وانقطاعه عن التقاليد، وعن السلطة العائلية، خاصة السلطة الأبوية. إن إسماعيل لا يشعر بالراحة سواء مع الثقافة الفرنسية أو الثقافة المغاربية، وهو يشتاق إلى (أرض) وطن أخرى، وهو ما يشهد على كونه ذات مهمشة فى مجتمع الشتات. وهكذا فإن تجربة المهاجر فى "باى باى" تتخلى عما هو جماعى، من أجل ما هو شخصى، وتمثل السمة الوجودية فى سينما البوير.

انظر أيضاً:

"السينما القومية"، "العنصر والعرق".

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Bloom, Peter. "*Beur* Cinema and the Politics of Location: French Immigration Politics and the Naming of a Film Movement." In *The Historical Film: History and Memory in Media*, edited by Marcia Landy, 44–62. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2001.

Bluher, Dominique. "Hip-Hop Cinema in France." *Camera Obscura* 17, no. 4 (2001).

Braziel, Jana Evans, and Anita Mannur, eds. *Theorizing Diaspora: A Reader*. Boston: Blackwell, 2003.

Desai, Jigna. *Beyond Bollywood: The Cultural Politics of South Asian Diasporic Film*. New York: Routledge, 2004.

Fielder, Adrian. "Poaching on Public Space: Urban Autonomous Zones in French *Banlieue* Films." In *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*, edited by Mark Shield and Tony Fitzmaurice. Boston: Blackwell, 2001.

Higson, Andrew. "The Concept of National Cinema." *Screen* 30, no. 4 (1989): 36–46.

Martin, Michael T., ed. *Cinemas of the Black Diaspora*. Detroit, MI: Wayne State University Press, 1995.

———, ed. *New Latin American Cinema: Studies of National Cinemas*. Vol. 2. Detroit, MI: Wayne State University Press, 1997.

Naficy, Hamid. *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2001.

Papastergiadis, Nikos. *The Turbulence of Migration*. Cambridge: Polity Press, 2000.

Rueschmann, Eva, ed. *Moving Pictures, Migrating Identities*. Jackson: University Press of Mississippi, 2003.

Shohat, Ella, and Robert Stam. *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. New York: Routledge, 1994.

Tarr, Carrie. "Questions of Identity in Beur Cinema: From *Tea in the Harem* to *Cheb*." *Screen* 34, no. 4 (1993): 321–342.

Williams, Alan. *Film and Nationalism*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2002.

كتب هذا الفصل: مايكل تي مارتين، مارلين ياكوينتو

مرزاق علواش

(ولد فى الجزائر، الجزائر، فى ٦ أكتوبر ١٩٤٤).

يقوم المخرج والكاتب الجزائرى مرزاق علواش بشكل دائم باستكشاف الإزاحة إلى المنفى، والهامشية، اللتين يعايشهما مهاجرو شمال أفريقيا فى فرنسا، وفى مستعمرتها السابقة الجزائر. درس علواش فى مدرسة السينما الفرنسية الشهيرة "المدرسة الوطنية العليا لمهن الصورة والصوت"، كما أنه تخرج من مدرسة السينما فى الجزائر والتى لم تعمر طويلا. عمل فى التليفزيون الفرنسى، وكان فيلمه الروائى الطويل الأول هو "عمر قتلاتو" (١٩٧٦)، والذى يقدم بأسلوب تسجيلى كشفاً للذكور الجزائريين الذين يخشون العلاقات الحميمة مع النساء، بقدر اغترابهم عن أقرانهم من الذكور. واسم الفيلم مأخوذ من عبارة "قتلته الرجولة"، ويشير إلى الممارسات الاجتماعية التى تفاقم من عدم شعور الرجال بالأمان. ويركز الفيلم على أجواء المدن الحيوية، وشبابها، ولغة الشارع، وطقوسه، والثقافة الشعبية، وكل ذلك من تيمات مرزاق علواش التى تكرر فى أفلامه.

وقد اكتسب فيلم "حى باب الواد" (١٩٩٤) شهرة عالمية، كما عرض علواش للخطر فى الجزائر. ويشير العنوان إلى حى العمال فى مدينة

الجزائر، حيث تربى علواش، كما أنه الحى الذى يشهد قلقًا واضطرابًا مكثفين. وفى الفيلم يجدد علواش نظرته إلى شباب المدن، الذين كانوا يناضلون فى الماضى من أجل صنع وطن، لكنهم يعيشون الآن فى دائرة من العنف المتزايد. ويحكى الفيلم قصة خباز عادى يهرب ناجيًا بحياته بعد أن قام فى نزوة بانتزاع مكبر صوت على السطح يذيع بلا توقف دعاية ناشطين دينيين. إن الفيلم يحذر من أن مخاطر الاستبداد الاستعمارى سوف يحل محلها تسلط دينى ثيوقراطى، وقد فاز الفيلم بجائزة النقاد السينمائيين العالمية فى مسابقة "نظرة ما" فى مهرجان كان لعام ١٩٩٤، كما فاز فى نفس العام بالجائزة الكبرى لمهرجان السينما العربية. وقد واجه علواش فى الجزائر ضغوطًا سياسية جعلته يترك البلاد.

وعند وصوله إلى المنفى، استخدم علواش إطارًا كوميديًا فى فيلمه "مرحبًا يا ابن العم!" (١٩٩٦)، وهو فيلم ينتمى إلى سينما الشتات والمنفى، ويقدم محنتين متوازيتين لابنى عم من الجزائر، يخوضان فى المجتمع الفرنسى فى طريقين مختلفين. ويربط علواش بين القصتين بقدر كبير من التعاطف، وإحساس النزوة الفكاهية لكى يلطف مما يطلق عليه البعض قدريته المعتادة. وامتد علواش بمعالجته إلى موضوع النوع (رجل/ امرأة) فى الشتات بفيلمه "العالم الآخر" (٢٠٠١)، والذى يتعقب الرحلة القاسية لامرأة وخطيبها، كلاهما مولود فى فرنسا لمهاجرين فرنسيين، وهما يرحلان إلى الجزائر لكى يعايشان وطنًا كانا من قبل "يتخيلانه" فقط. وبعد أن يرحل الخطيب – الممزق بين مكان مولده (فرنسا) وأرض أسلافه – إلى الجزائر ليقضى خدمته العسكرية، ترتدى المرأة الشابة الحجاب وتتبعه، لتواجه المخاطر ثم الحيرة بشأن ولاءاتها المتصارعة.

إنه فيلم يعامل شخصياته بإنسانية، وهى شخصيات ينظر إليها فى العادة بعين التحيز، لكن الفيلم يركز على المصادر المتعارضة لضعف هذه الشخصيات وقدرتها على الحياة أيضًا. وكرر علواش هذه الرسالة فى أفلامه التى تغطى حوالى العقدين، وهى الأفلام التى تدفعه إلى تأييد وطنين عاشا تاريخًا من العنف قام فيه أحدهما بدور من يمارس الاستعمار، والآخر بمن وقع عليه الاستعمار. والتزامه بأن يعطى صوتًا لمن لا يملكون سلطة هو ما يمنح أفلامه تلك الأهمية الكبرى.

مشاهدات مقترحة:

"عمر قتلاتو" (١٩٧٦)، "حب فى باريس" (١٩٨٧)، "بعد أكتوبر" (١٩٨٩)، "حى باب الواد" (١٩٩٤)، "مرحبًا يا ابن العم!" (١٩٩٦)، "إعادة اختراع الحب" (١٩٩٦)، "الجزائر - بيروت: تذكار" (١٩٩٨)، "العالم الآخر" (٢٠٠١)، "شوشو" (٢٠٠٣).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Allouache, Merzak. *Bab El-Oued: A Novel.* Boulder, CO: L. Rienner, 1997.

Malkmus, Lizbeth, and Roy Armes. *Arab and African Film Making.* London: Zed Books, 1991.

Shafik, Viola. *Arab Cinema: History and Cultural Identity.* Cairo: American University in Cairo Press, 1998.

مايكل تى مارتين

مارلين ياكوينتو

الإخـراج "Direction"

(ملاحظة للمترجم: مصطلح "الإخراج" direction يتداخل فـــى اللغـــة الإنـجليزية مع معانٍ أخرى، مثل الإدارة، والتوجيه).

تعلن عناوين البداية فى الأفلام الأمريكية المعاصرة أن العمـــل الـــذى سوف تراه حالا هو "فيلم لـ..." مخرج بعينه. إن هذا العنوان الجازم هو مـــن ناحية اعتراف بالمسئولية المهنية (بأن العملية الإبداعية بقيادة شخص إدارى محورى)، ومن ناحية أخرى يشير إلى نوايا مؤلف ينتمى الفيلم لـــه (أى أن العمل نتيجة لشخص مبدع واحد). ومع ذلك، داخل مثل هذا العنوان البـــسيط الخادع تكمن مجموعة من الافتراضات المثيرة للجدل حول مكانـــة ومكـــان المخرج. ومغزى مثل هذا العنوان له علاقة بالشروط التاريخية: فهو يعتمـــد على سياق إنتاج الفيلم، بالإضافة إلى المكانة المهنية المتغيرة للمخرج مـــن عقد إلى آخر. وفى الحقيقة أن انتشار هذا العنوان ظاهرة حديثة نسبيًا، فخلال معظم الفترة الكلاسيكية كانت الأفلام تُنسب إلى الأستوديو (الـــشركة) الـــذى يقوم بإنتاجها. وعلاوة على ذلك، فإن عنوانًا مثل "فيلم جاى روش" لا يعنـــى ببساطة أنه عنوان ربما كان مفصلا، لكنه لا يعطى دليلا قويًا بأية حال عن الطبيعة الدقيقة للدور الخلاق للمخرج.

ما هى إذن الواجبات التقنية والمسئوليات المهنية للمخـــرج؟ وكيـــف تختلف طبقًا للموقف الثقافى والتاريخى والصناعى للمخرج؟ ولمـــاذا تقـــوم

معالجات مهنية ونقدية معينة بتشجيع اعتبار المخرج هو "المؤلف" البارز بين سلم أهميات فنانى الفيلم؟ وأخيرًا ما هى القيمة الاستعمالية فى ترويج المخرج باعتباره "شخصية مشهورة"، أى شخصية إبداعية يشار إلى اسمها وإلى جودتها، وتفردها، ومسايرتها للموضة؟ والإجابة على هذه الأسئلة تتطلب النظر إلى مكان المخرج داخل سلم أهميات الإنتاج السينمائى، فى ضوء تغيرات هذا السلم، بالإضافة إلى تحليل كل من ديناميكيات القوة الداخلة فى كل من سياسات المؤلف وسياسات النجم.

المسئوليات

فى عالم الإنتاج السينمائى، فإن تحديد صفة "المخرج" يصبح أمرًا ملغزًا إلى حد ما. فبالمقارنة، فإن معظم الشخصيات الخلاقة الرئيسية الأخرى، الداخلة فى صناعة الفيلم، تحمل ألقابًا توضح إلى حد كبير مسئولياتهم المهنية. وبشكل عام، فإن كل فرد مسئول عن الإشراف على العمل المتعلق بعنصر واحد من الإنتاج، سواء كان التصوير السينمائى، أو الكتابة، أو المونتاج، أو الموسيقى، أو الصوت، أو تصميم الإنتاج، أو الأزياء. وفيما عدا المنتج، فإن مهمات المخرج واسعة تمامًا، وتتضمن تنظيم نشاطات إبداعية لا تحصى خلال تطوير السيناريو، والتصوير، وإكمال الفيلم، ثم تسويقه.

وسوف نفترض هنا أن المخرج هو الفرد الذى يشرف على تحقيق الفيلم، من سيناريو التصوير حتى المنتَج النهائى، وهو ينسق بين النشاطات الإبداعية للشخصيات الرئيسية المشتركة فى عملية الإنتاج. إنه يقيم صلات مع كل من هؤلاء الفنانين، ويفكر ويقرر فى الخيارات التعبيرية و/ أو التقنية التى سوف يتم استخدامها، ويصل إلى قرار يتناسب مع متطلبات العمل خلال إنجازه. وبالتالى سوف يكون المخرج مسئولا أمام الهيئة التنفيذية التى تمول

و/ أو توزع العمل، لذلك يجب أن يضمن أن الإنتاج يجرى بنعومة وفى حدود الميزانية المخصصة. مهمة المخرج إذن مهمة مزدوجة: الحفاظ على اتساق الأسلوب والجودة طوال عملية الإنتاج، وضمان أن الإنتاج يمضى بكفاءة وبشكل اقتصادى.

وبكلمات أخرى، وقبل أن ننظر إلى مكان المخرج بأحكام قيمة (باعتباره المؤلف المحتمل للفيلم)، فإنه يجب علينا أن نصل إلى فهم أكثر موضوعية لمكان المخرج من وجهة نظر وصفية (أى كونه مفوضًا للقيام بمهمات معينة). إنه يقوم بدور المصفاة التى تمر منها كل القرارات التى تؤثر فى شكل وأسلوب الفيلم، لذلك فإن مهمة المخرج الأساسية هى رعاية الإسهامات الإبداعية والتنسيق بينها للفنانين الأساسيين فى شركة الإنتاج. ومن أجل قدر أكبر من التحديد، وإزالة الغموض، فإن من المهم أن نذكر الواجبات المتعددة الموكلة للمخرج خلال المراحل المختلفة لصناعة الفيلم: ما قبل التصوير، وخلال التصوير، وما بعد التصوير.

خلال مرحلة ما قبل التصوير، يمكن تقسيم مسئوليات المخرج إلى مهام أربعة رئيسية: (١) التعاون مع الكاتب أو الكتاب فى تطوير السيناريو، (٢) مساعدة مدير اختيار الممثلين المناسبين والمتعاقد معهم، (٣) التعاون مع المنتج أو المنتجين فى تطوير جدول عملى للتصوير، (٤) التخطيط "للمظهر" البصرى الكلى للفيلم مع مصممى الإنتاج ومدير التصوير. ومدى تدخل المخرج فى كل من هذه المراحل يختلف تبعًا لسياق وظروف الإنتاج، وعادات العمل الشخصية للمخرج. فقد يصر مخرج على التخطيط الدقيق للفيلم قبل بداية التصوير، وهى طريقة يفضلها ساتياجيت راى (١٩٢١-١٩٩٢)، أو قد يتعامل مخرج آخر مع الفيلم بشكل عضوى، فهو يسمح

بتطويره بشكل لحظة خلال عملية التصوير. وعلى سبيل المثال فإن وونج كار واى (ولد عام ١٩٥٨) يتكرر ويصور نسخًا مختلفة من سيناريو فضفاض، قبل أن يستقر على نسخة منها هى التى سوف تكون الفيلم "الرسمى".

وطول مرحلة التصوير الفعلى للفيلم، فإن هناك مهامًا متعددة يجب أن يتولاها المخرج بكفاءة، ليضمن أن كل هذه المهام يتم تنفيذها جيدًا، ويقوم بحل كل التعقيدات المفاجئة التى قد تظهر خلال عملية التصوير. يجب أولا على المخرج ومدير التصوير أن يقوما بالإشراف على عمال الكهرباء والإضاءة فيما يخص إضاءة المشهد – أى ضمان وضع المصابيح والقواطع والشبكات فى مكانها الصحيح. وثانيًا، فيما يخص كل أعمال الكاميرا – بما فى ذلك التكوين والكادر، واختيار العدسة، ولقطات التراكينج – فإنه يجب مراجعتها وربما إجراء بروفة عليها مع مدير التصوير، ومشغل الكاميرا، وعامل ضبط البؤرة. وثالثًا، فإنه سوف يتشاور مع رئيس النجارين، ومتخصص الإكسسوارات الخاصة بالديكور، ومساعد المخرج، لكى يضمن عدم وجود مشكلات لوجستية فى إعداد المشهد. ويجب على المخرج ومساعد المخرج أن يقوما بتحديد أماكن الكومبارس الذين يظهرون فى المشهد. ورابعًا، فإن المخرج يتشاور مع طاقم الصوت بشأن المكان الصحيح للميكروفونات وأية أداة إضافية للصوت. وأخيرًا فإن المخرج سوف يعطى للممثلين التعليمات والاقتراحات، ويقودهم طوال لعب المشهد، اعتمادًا على القرارات المتفق عليها خلال البروفات. وسوف تُعطى توجيهات عملية لضمان بقاء الممثلين فى الكادر، والتواؤم مع حركة الكاميرا، كما أن المخرج قد يقود الممثلين خلال البروفات، وينوع "طبقات صوتهم" أثناء الأداء.

وفى عملية استكمال الالتقاطة تكمن أكثر قرارات المخرج حساسية: إذا ما كان سوف يتم طبع اللقطة التى تم تصويرها. إذا كانت كل العناصر السابقة قد تم الوفاء بها وتحقيقها بشكل يرضيه، فإنه سوف يأمر بأن تذهب اللقطة للمعمل لتحميضها، وفى الأغلب أن هذه اللقطة سوف تظهر فى الفيلم النهائى وذلك بعد فحصها جيدًا بواسطة أفراد الطاقم الرئيسيين خلال مراجعة اللقطات اليومية. وفى ضوء القدر الهائل من العمل المطلوب خلال مراحل التصوير، فإن معدل الزمن المطلوب لتصوير فيلم ذى ميزانية متواضعة، وطوله ١٢٠ دقيقة، يكون حوالى أربعين يومًا. ويأخذ المخرجون المستقلون وقتًا أقل نسبيًا عندما يعملون مع طاقم صغير فى فيلم ذى ميزانية ضئيلة. وعلى سبيل المثال فعندما عمل روجر كورمان (ولد عام ١٩٢٦) مع شركة "إيه آى بى"، فإنه كان يستطيع تصوير أفلام استغلال موضوعات تجذب قطاعات محددة من الجمهور، ويستغرق عرض الواحد منها ثمانين دقيقة، مثل "الدكان الصغير للرعب" (١٩٦٠)، كان يستطيع تصويره فى ثلاثة أيام. وعلى النقيض، كان فرانسيس فورد كوبولا (ولد عام ١٩٣٩) قداحتاج إلى ستة عشر شهرًا لتصوير فيلمه المثقل بالمشكلات، هذا الفيلم الفنى الذى حقق نجاحًا فى شباك التذاكر "نهاية العالم الآن" (١٩٧٩).

وبمجرد الانتهاء من التصوير الفعلى، يجب أن يتولى المخرج مسئولية إكمال العمل فى مرحلة ما بعد التصوير. ومرة أخرى فإن درجة تدخله فى هذه المرحلة يعتمد على سياق الإنتاج والممارسة الشخصية. فقبل عام ١٩٤٠، لم يكن للمخرج فى هوليوود أى تدخل فى مونتاج الفيلم، وكانت اللقطات المصورة يتم إرسالها على الفور إلى إدارة المونتاج، وربما لا يراها المخرج مرة أخرى إلا عند مشاهدته لنسخة العمل المؤقت. وعلى النقيض،

فإن التعامل الرقمى المعاصر مع الصور قد زاد من تدخل المتفرج فى مرحلة ما بعد التصوير، حيث أصبح هذا التدخل ضرورة. وفى الحقيقة أن التقنيات السينمائية الرقمية قد أزالت كثيرًا من الفرق بين الخلق السينمائى وتعديله، لقد زادت من دور المخرج فى مرحلة ما بعد التصوير بدرجة كبيرة.

وكما هو الحال فى مرحلة ما قبل التصوير، فإن هناك مناطق أربع أساسية حيث يصبح دور المخرج ضروريًا: (١) المونتاج، (٢) المؤثرات البصرية، (٣) الموسيقى، (٤) الصوت. وفى معظم الحالات فإن المونتير والمخرج يطوران إيقاع الفيلم وسرعته، ويؤكدان على الاستمرارية بين اللقطات، ويحذفان اللحظات الزائدة غير المرغوب فيها، ويتأكدان من أن المونتاج يحقق هدف العمل. وتشمل مرحلة المؤثرات البصرية التعامل مع المادة المصورة لتحقيق الضبط اللونى بين اللقطات، وتقنيات التحميض، وتحقيق المؤثرات الخاصة، وكل العمليات الرقمية الأخرى حتى كتابة العناوين وتنفيذ التحريك. وبشكل عام فإن المخرج سوف يعطى تعليماته لرؤساء هذه الأقسام، ويوضح "المظهر" المحدد الذى يريد أن يعطيه الفيلم. إن هذه "المعالجة" بعد التصوير تؤثر على المظهر العام للعمل، وهى تتراوح من قرار روبرت آلتمان (ولد عام ١٩٢٥) أن "يعرض الفيلم الخام للضوء قبل التصوير" فى فيلم "الوداع الطويل" (١٩٧٣) لكى يؤكد على ألوان الباستيل الهادئة والشاحبة لأجواء مدينة لوس أنجلس، إلى قيام روبرت رودريجيز (ولد عام ١٩٦٨) بتطوير فيلمه كله من خلال عمليات رقمية، ويخلق مدينة معاصرة بالأبيض والأسود فى فيلم "مدينة الخطيئة" (٢٠٠٥). وسوف يشرف المخرج على العناصر السمعية أيضًا، فهو يعمل مع المؤلف الموسيقى لكى يتأكد من أن النص الموسيقى يؤكد على المقاصد العاطفية للمشاهد المهمة،

ويزيد من الأكشن، أو حتى ينظم بناء المونتاج. وقد يحدد المخرج أيضًا لمصمم الصوت كيف ستعمل المؤثرات السمعية، ويحدد المقاصد التعبيرية لأصوات الضجيج المحيطة، و/ أو يشرح التفاعل بين المؤثرات السمعية والمونتاج. وقد يعتمد المخرج على مؤلف موسيقى يفضل العمل معه، مثل الموسيقى دانى إيلفمان الذى يعمل دائمًا مع تيم بيرتون (ولد عام ١٩٥٨)، وفى بعض الأحيان النادرة قد يقوم المخرج نفسه بتأليف الموسيقى، كما فى حالة تشارلى شابلن (١٨٨٩-١٩٧٧) وأفلامه الروائية الطويلة، أو قد يشارك فى تصميم الصوت، كما يفعل فى العادة ديفيد لينش (ولد عام ١٩٤٦).

المتعاونون والتعاون

فى وصف المسئوليات المتعددة للمخرج، قد يبدو أنه يحتل المكان المركزى داخل التقسيم الإبداعى للعمل فى السينما. وبرغم هذه المركزية الظاهرة، يجب التأكيد على أن لقب "المخرج" لا يعنى بالضرورة دور "المؤلف". إن فهم وظيفة المخرج يجب أن يكون موضوعيًا، ولا يتطلب المبالغة فى القول بأنه الشخص الأكثر أهمية فى هذه العملية. كما أنه لا يجب افتراض أن مكانة المخرج الإشرافية يستتبعها مكانة فى مركز أهمية العمل. وفى الحقيقة أن مركزية المخرج يجب أن تشير إلى مكانه داخل نظام من العمل الإبداعى. ومرة أخرى فإن المخرج هو أولا وقبل كل شئ مفوض للقيام بمهام، إنه الشخص الذى من واجباته الأساسية التنسيق بين عدة جهود إبداعية لصالح الحفاظ على أسلوب وجودة متسقين فى عملية إنتاج تتسم بالكفاءة. وفى ضوء الطبيعة التعاونية لهذه العملية، فإن من المهم أن نفهم الطرق الأساسية التى يمكن أن يعمل بها المخرج مع الأفراد المهمين داخل طاقم صنع الفيلم.

ولأن السيناريو يمثل مصدر المادة الأولية لقيام المخرج بتحويله إلى سينما، فإن الحالة المثالية هى أن يتعاون كاتب السيناريو بشكل قوى خلال التحضير لسيناريو تصوير الفيلم. وعندما يكون للكاتب (أو الكتاب) والمخرج آراء حول المعنى الكامن فى العمل، فإنهم سوف يسعون للوصول إلى فهم موضوعى لمقاصد السيناريو، فهو يجسد مجموع مواقفهم تجاه المادة المكتوبة. وفى مصطلحات عملية، فإن هذه الشراكة قد تتضمن تحديد الأفكار المحورية للعمل، وحل أى غموض قد يشتت القصة، وإحكام البناء السردى، وإعادة كتابة الحوار أو ضبط رسم الشخصيات فى حالة الضرورة. وقد يستمر عملهم خلال عملية التصوير ذاتها إذا اقتضت الظروف إجراء مزيد من التعديلات.

ومرة أخرى فإن التدخل الفعال للمخرج يختلف فِى درجته، فالمخرج ألان رينيه (ولد عام ١٩٢٢) على سبيل المثال يسمح لكتاب سيناريوهاته بالاستقلال الفعلى فى تحضير السيناريو، لكن يأتى ميلوش فورمان (ولد عام ١٩٣٢) على النقيض، إذ يعمل جاهدًا على السيناريو مع الكاتب، سطرًا بسطر. وقد يفضل مخرجون العملَ على السيناريو شخصيًا مع كاتب مفضل لديهم، مثل علاقة الشراكة الطويلة بين المخرج بيللى وايلدر (١٩٠٦-٢٠٠٢) وكاتب السيناريو آى إيه إل دايموند (١٩٢٠-١٩٨٨)، أو قد يفضل المخرج أن يصور سيناريوهاته هو شخصيًا، مثل عثمان سيمبينى (ولد عام ١٩٢٣) أو بيير باولو بازولينى (١٩٢٢-١٩٧٥)، أو بريستون ستيرجيس (١٨٩٨-١٩٥٩) وهم جميعًا مخرجون وكتاب سيناريو. وهناك حالة أخرى، إذ قد يتطور سيناريو التصوير من خلال ارتجالات يشرف عليها المخرج أثناء البروفات، مثل جون كازافيتيس

(١٩٢٤–١٩٨٩) ومايك لى (ولد عام ١٩٤٣). ومع ذلك فإن من المهم أن نلاحظ أنه إذا كانت هناك درجة معقولة من الاستثمار المالى فى الفيلم، فقد يصر المستثمرون على الموافقة على كل مسودة من العمل أثناء تطوره. وعلى سبيل المثال فقد تعرضت السيناريوهات فى هوليوود لنزوات المنتجين، والتنفيذيين، وهيئات الرقابة، وحتى النجوم، الذين كانوا جميعًا يمارسون سلطة إبداعية على معظم كتاب السيناريو والمخرجين.

وكما أن سيناريو التصوير قد يكون أحيانًا خارج نطاق سيطرة المخرج الكاملة، فإن اختيار ممثلى الأدوار الرئيسية قد يفرضه المنطق الاقتصادى لنظام النجوم، خاصة فى سينما التيار السائد فى هوليوود. وعلى سبيل المثال فإن أورسون ويلز (١٩١٥–١٩٨٥) كان يائسًا من قيام شركة يونيفرسال باختيار تشارلتون هيستون فى دور رجل مكسيكى فى فيلم "لمسة الشر" (١٩٥٨)، لكن اختيار الممثلين الرئيسيين للفيلم لم يكن قراره. وفى عصر الأستوديو، قد يتم اختيار ممثل متعاقد مع الشركة لدور معين، بينما يتم الآن ترشيح "باقة" من الممثلين مع سيناريو بواسطة وكالة للنجوم كجزء من صفقة غير قابلة للتفاوض. ومع ذلك فإن من المعتاد أن يكون للمخرج استقلالية أكبر فى اختيار الأدوار الثانوية والصغيرة. وسوف يشرف المخرج على عمل مدير اختيار الممثلين، الذى يقوم بتنظيم اختبارات لهم لهذه الأدوار، و/ أو يقدمهم للمخرج والمنتج (أو المنتجين) لكى يختاروا من بينهم.

وبالنسبة لبعض المخرجين، فإن تأثيرهم يكون فى غاية الأهمية فى اختيار الممثلين. فالمخرج سيرجى إيزنشتين (١٨٩٨–١٩٤٨) اعتمد على "نمط الممثل" عند اختياره للممثلين فى أفلامه السوفييتية الأولى، فقد آختار الوجوه المثالية التى احتاجها لتشخيص مواقع أيديولوجية معينة. وقائمة أفلام

المخرج جون ووترز (ولد عام ١٩٤٦) توضح اعتماده على مديرة اختيار الممثلين بات موران. كما أن آندى وارهول (١٩٢٨-١٩٨٧) وبول موريسى (ولد عام ١٩٣٨) حوّلا عملية اختيار الممثلين إلى ما يشبه الفعل السياسى، إن الواحد منهما يختار الممثل الذى يصادفه ويعلن عنه على الفور باعتباره "نجمًا سينمائيًا". وهناك مخرجون آخرون قد يختارون العمل مع ممثلين مفضلين، أو يرعون مجموعة ثابتة من الممثلين، وهذا الاعتماد على وجوه مألوفة لا يؤدى فقط إلى تبسيط التواصل بين الممثل والمخرج، لكنه قد يقوم أيضًا بدور الإيجاز التعبيرى فى الفيلم ذاته. وعلى سبيل المثال كان جون وين (١٩٠٧-١٩٧٩) هو الرمز المثالى عند جون فورد (١٨٩٤-١٩٧٣) للرجل قوى العزيمة الذى يقيم على الحدود (الحدود الفاصلة بين المدينة والعالم البرى غير المطروق - المترجم)، كما كانت ليف أولمان (ولدت عام ١٩٣٨)، وبيبى أندرسون (ولدت عام ١٩٣٥)، وماكس فون سيدو (ولد عام ١٩٢٩) جزءًا ليس فقط من "فريق" إنجمار بيرجمان (ولد عام ١٩١٨)، وإنما كانوا ملهمين له وشركاء إبداعيين.

إن الأداء التمثيلى عند بعض المخرجين هو قلب الفن السينمائى. ويقدم جان رينوار (١٨٩٤-١٩٧٩) المثال الأكثر شهرة على الجماليات الإنسانية: إنه يستخدم البؤرة العميقة، ولقطات التراكينج المعقدة، والالتقاطات الطويلة، وكل ذلك يمثل تعاطفه وميله للحفاظ على تكامل أداء الممثلين داخل عالم له عمق اجتماعى. وكثيرًا ما يقوم بعض المخرجين باستعراض البراعة التقنية لممثلين موهوبين، فقد كان اقتراب إيليا كازان (١٩٠٩-٢٠٠٣) من لى استراسبيرج وستيلا آدلر، واشتراكه معهما فى تطبيق التمثيل بطريقة "المنهج"، هما السبب فى أن أفلام كازان كانت تبرز الديناميكيات النفسية

القوية للشخصيات الرئيسية. وفى بعض الأحيان يكون الجزء الأفضل من الحياة الفنية لمخرج مكرسًا لاستكشاف القناع الفنى لممثل واحد، مثل زانج يمو (ولد عام ١٩٥١) الذى كانت أفلامه الروائية الطويلة الأولى "تكريمًا" إلى جونج لى، ومثل اهتمام جوزيف فون ستيرنبيرج (١٨٩٤-١٩٦٩) الذى يصل إلى درجة الاستحواذ، بالممثلة مارلين ديتريتش، والتى كانت نقطة المركز فى "ميزانسين" أفلامه. وفى كل هذه الحالات، فإن وظيفة المخرج هى تسهيل تدرب الممثل على الأداء بما يفى بطموحهما الجمالى المشترك. وقد تتراوح طرق العمل الفعلية من قيام المخرج بتشجيع الارتجال، كما كانت شيرلى كلارك (١٩١٩-١٩٩٧)، واستفزاز الممثل ودفعه لأداء عدة التقاطات للقطة واحدة، كما كان يفعل ستانلى كوبريك (١٩٢٨-١٩٩٩)، أو حتى التلاعب الصريح بالممثل وإغضابه كما يفعل رومان بولانسكى (ولد عام ١٩٣٣).

وعلى اختلاف كامل مع "مخرج الممثلين" يأتى المخرج الذى يطمح إلى جمالية صارمة، وهو يتعامل مع العملية الفنية باعتبارها إمكانية لاستكشاف معايير الوسيط السينمائى ذاته، وفى هذه الحالة يقوم المخرج بحث طاقمه على النظر إلى الصورة الفيلمية باعتبارها تصميمًا بصريًا (أو تشكيليًا – المترجم)، وليست إشارة للواقع الذى يتم تصويره أمام الكاميرا. عندئذ يصبح مصممو الإنتاج، ومدير التصوير، هم أهم معاونى المخرج على تحقيق هذه النزعة الشكلية. وعلى سبيل المثال، فى فيلمى "الطباخ، والحرامى، وزوجته، وعشيقها" (١٩٨٩)، و"كتب بروسبيرو" (١٩٩١) للمخرج بيتر جريناواى (ولد عام ١٩٤٢)، تعاون المخرج مع مصمم الإنتاج جان رولفس فى الفيلم الأول، وبين فان أوس فى الفيلم الثانى، على التعامل مع الشاشة باعتبارها قماش لوحة تشكيلية، لخلق مساحة ذات طبقات متعددة

ومتداخلة، و"الكتابة" أحيانًا على سطح الشاشة ذاتها. وفى الأفــلام الملونــة لألفريد هيتشكوك (١٨٩٩-١٩٨٠) خلال الخمسينيات، ساعد هال بيرييــرا (١٩٠٥-١٩٨٣) المخرج على ابتكار بعض مــن أكثــر مــشاهده حرفيــة وإبداعية، مثل الفناء ذى النوافذ العديدة، الذى يتيح النظر المتلــصص علــى مستويات متعددة من الحدث فى "النافذة الخلفية" (١٩٥٤). وهناك مثال آخر على هذه الشكلانية الفائقة فى فيلم سالى بوتر (ولــدت عــام ١٩٤٩) "درس التانجو" (١٩٩٧)، وهى الشكلانية التى تعود فى جانب كبير منها إلى تعاونها المتكرر مع المصمم كارلوس كونتى.

وبالمثل، فإن مدير التصوير مزود بالمعرفة التقنية التى تؤهلــه لكــى يساعد المخرج عمليًا على تحقيق أفكاره عن المعنى، والمــزاج العــاطفى، والهدف المتعلق بالتأثير فى المتفرج. إن الجهود بالغة الأسلوبية عند المخرج بيرناردو بيرتولوتشى (ولد عام ١٩٤٠)، خاصة فى فيلم "الممتثل" (١٩٧٠)، هى نتيجة براعة المصور فيتوريو ستورارو (ولد عام ١٩٤٠) فى التعبيــر بالإضاءة واللون. والبرودة الفولاذية فى أســاليب أفــلام المخــرج ديفيــد كرونينبيرج (ولد عام ١٩٤٣) منذ فيلمه "قارعو الأجراس الموتى" (١٩٨٨) تعود فى جانب كبير منها إلى المصور بيتر سوشيتزكى (ولد عــام ١٩٤١)، كما أن الرومانسية الدافئة والنوستالجيا التى تسود أفلام وودى ألين (ولد عام ١٩٣٥) منذ أواخر السبعينيات وبداية الثمانينيات يمكن نسبتها بالدرجة الأولى إلى المصور جوردون ويليس (ولد عام ١٩٣١). كما أن غنائية إف دابليــو مورناو (١٨٨٨-١٩٣١) فى حركة الكاميرا "غير المقيدة" فى فيلم "الضحكة الأخيرة" (١٩٢٤) ترجع إلى ابتكار مدير التصوير البارع كــارل فرويــند (١٨٩٠-١٩٦٩) (الذى يقال أنه ربط الكاميرا إلى جسده، وجلس على مقعد

متحرك يدفعه عمال الكاميرا داخل المشهد - المترجم). وبرغم تأكيد الناقد أندرو ساريس على أن "المخرج المؤلف" يجب أن يتمتع "بالكفاءة التقنية"، فإن معظم المخرجين العظام فى قائمته هم مخرجون يعتمدون بدرجة كبيرة على العبقرية التقنية لمديرى التصوير لتطوير وتحقيق أفكارهم البصرية.

وفى جانب مماثل، فإن المونتير البارع يقوم بشكل فعال بتشكيل بناء الفيلم، وإيقاعه، والمعنى المقصود منه. ومرة أخرى فقد يقوم المخرج بصياغة الخطوط العريضة لمقاصده، لكن فى أغلب الأحوال تقع المسئولية على المونتير لتحقيق هذا الهدف. وحتى مخرج شهير مثل مارتين سكورسيزى (ولد عام ١٩٤٢) يعتمد فى الدقة والإيقاع على المونتيرة التى يتعامل معها دائمًا ثيلما شونميكر. ويعتقد بعض المخرجين أن المونتاج هو جوهر الوسيط السينمائى، ويطورون جماليات تبرز الإمكانية التعبيرية للعلاقات المختلفة بين اللقطات (أى إمكانيات المونتاج - المترجم). ومن الأمثلة الواضحة على هذا الاتجاه إيزنشتين، وفسيفولد بودوفكين (١٨٩٣-١٩٥٣)، وألكساندر دوفشنكو (١٨٩٤-١٩٥٦)، وهم جميعًا من دعاة المدرسة السوفييتية فى المونتاج. وبقدر مماثل من الإبداع أشخاص بارزون من "الموجات الجديدة" المختلفة فى العالم خلال الستينيات، والذين كانت أساليبهم فى المونتاج تعتمد على خليط حر من السياسات الراديكالية، والمواقف المضادة للكلاسيكية، والحيوية الساخرة. ومن الأمثلة البارزة على هذه الحيوية ذات الطابع السياسى جلوبير روشا (١٩٣٨-١٩٨١)، وفيرا شايتيلوفا (ولدت عام ١٩٢٩)، وجان لوك جودار (ولد عام ١٩٣٠).

وإذا كانت بهلوانيات المونتاج تبدو واضحة فى أغلب الأفلام التجارية المعاصرة، ويقابلها النقاد باللعنات لأنها تتحايل لتقليل انتباه المتفرج وتعمل

على تشتيته، فإن هناكَ الكثير من المخرجين الذين حولوا هذه النزعة لصالح الجانب الإبداعى، وهم يحاكون فى ذلك طريقة شذرات موسيقى الهيب هوب، فالمونتير جاى رابينوويتز الذى يعمل مع المخرج دارين أرونوفسكى (ولد عام ١٩٦٩) ابتكر مونتاجًا لفيلم "قداس جنائزى لحلم" (٢٠٠٠) ذا إيقاع سريع لصور تتقاطع مع مؤثرات صوتية ضخمة. كما أن هارمونى كورين (ولدت عام ١٩٧٣) وفالديس أوسكار سدوتير طورا أسلوبًا مونتاجيًا فى فيلم "جوليان الصبى الحمار" (١٩٩٩) يحاكى الإدراك المتقطع الغريب للبطل المصاب بالفصام. كذلك فإن الانتقال المتكرر فى أفلام جون ووه (ولد عام ١٩٤٦) بين الحدث ذى الحركة البطيئة والمصمم كوريوجرافيا، والمونتاج بالغ السرعة، كما فى "العنيد" (١٩٩٢) و"تبديل الوجوه" (١٩٩٧)، هو تطوير معاصر للأسلوب الذى ابتكره سام بيكنباه (١٩٢٥-١٩٨٤) لذروات أفلامه بالغة الدموية مثل "العصبة المتوحشة" (١٩٦٩). وبالعكس، فقد يكون الأسلوب المميز لمخرج ما هو أقل قدر من المونتاج، والاعتماد على جماليات الالتقاطة الطويلة، مثل كينجى ميزوجوشى (١٨٩٨-١٩٥٦) واستكشافه للميزانسين المعقد، ومحاولات أندريه تاركوفسكى (١٩٣٢-١٩٨٦) للإيحاء بامتداد الزمن، وتأكيد شانتال أكرمان (ولدت عام ١٩٥٠) على العمل المنزلى لبطلاتها. وهناك فنانون معاصرون مثل تساى مينجليانج (ولدت عام ١٩٥٧)، وعباس كياروستامى (ولد عام ١٩٤٠)، ومايكل هانيكه (ولد عام ١٩٤٢)، وبيلا تار (ولد عام ١٩٥٥)، الذين يستمرون فى هذا الاتجاه، ويتعاونون مع مونتيرين عديدين لصنع إيقاع بطئ لأفلامهم يتطلب ويستحق قدرًا كبيرًا من الانتباه من جانب المتفرج.

ولعل أكثر الشخصيات التى قد تثير خلافات مع المخرج خلال علاقات العمل المختلفة هو المنتج. وحيث إن المهام الرئيسية للمنتج هو ضمان التمويل، والتأكد من التزام تصوير بالجدول والميزانية، فإن الشراكة بين المنتج والمخرج يعتريها القلق فى الكثير من الأحيان. فهما فى مرحلة التصوير يختاران مواقع التصوير التى يعثر عليها كشافو المواقع، طبقًا لإتاحة الموقع، والقدرة على دفع تكاليف التصوير فيه، وإمكانية التصوير الفعلى بداخله. كما أنهما يناقشان التعديلات فى السيناريو ويتفقان عليها، ويستقران على اختيار الممثلين. وسوف يقوم مدير الإنتاج بإعداد جدول التصوير، لكى يضمن وجود الممثلين الرئيسيين فى مواعيدهم، كذلك طاقم الفنيين، ومواقع التصوير. وهذا الجدول ذو أهمية بالغة، حيث إنه يمثل حصيلة ما تم الاتفاق عليه بين كل الأطراف، والقرارات الجمالية المخطط لها مسبقًا والتى سوف تؤثر على الفيلم النهائى. وكلما زادت تكاليف الفيلم، يكون التزام المخرج بالجدول وسيناريو التصوير التزامًا أكثر دقة. ويتواجد المنتجون خلال التصوير، ويراقبون بدقة تطوره واستمراره، ويقدمون الاقتراحات فيما يخص نسخة عمل المخرج قبل أن يتم تسليمها إلى الشركة لاختبارها و/ أو توزيعها.

إن علاقة عمل إيجابية يمكن أن تؤدى إلى شراكة إبداعية عميقة، كما يتضح فى عمل المنتج فال ليوتون (١٩٠٤–١٩٥١) مع المخرج جاك تورنيه (١٩٠٤–١٩٧٧) فى شركة آر كيه أوه. من ناحية أخرى، فإن هناك مخرجين يعتبرون تدخل المنتج اعتراضًا لاستقلاله الإبداعى، لتصبح العلاقة بينهما عدائية. وكثيرًا ما يعتبر مخرجون مثل إيريك فون ستروهايم (١٨٨٥–١٩٥٧)، وأورسون ويلز، ونيكولاس راى (١٩١١–١٩٧٩)، فنانين

ضحايا وشهداء تم تدمير حياتهم الفنية على أيدى أشخاص ذوى نوازع مادية خالصة. وخلال الثلاثينيات، قامت نقابة المخرجين الوليدة ببذل جهد مركز لضمان حق المخرج فى الإشراف على نسخة العمل الأولى، والمشاركة فى اختيار الممثلين وتطوير السيناريو، وممارسة قدر أكبر من الاستقلالية خلال مراحل التصوير الفعلى. ومع ذلك، فإن من الجدير بالملاحظة أن التوترات الإبداعية بين المنتجين والمخرجين خلال الظروف العاصفة للتصوير، يمكن أن تثرى العمل أحياناً. وعلى سبيل المثال فإن فيلم "ذهب مع الريح" (١٩٣٩) تم إنتاجه وسط علاقات عاصفة بين المنتج ديفيد أوه سيلزنيك، والعديد من المخرجين الذين كان يستأجرهم ويفصلهم وعملوا فى الفيلم، مثل فيكتور فليمنج (١٨٨٩-١٩٤٩)، وجورج كيوكر (١٨٩٩-١٩٨٣)، وسام وود (١٨٨٣-١٩٤٩)، ومع ذلك فإن الفيلم أصبح أكثر فيلم شوهد فى تاريخ السينما الأمريكية.

الاستقلالية والشهرة

تاريخ العلاقة بين المنتج والمخرج معقد تمامًا، خاصة خلال تغيير البنى التحتية لنظام الأستوديو فى الولايات المتحدة. وفى الحقيقة أن دور المخرج، ومسئولياته، ودرجة استقلاليته، يمكن أن تتغير بشكل كبير طبقًا للتنظيم الصناعى العام لصناعة الأفلام. وكدراسة حالة، فإن من المفيد أن نلخص التغيرات التاريخية التى حدثت للمخرج فى هوليوود، بدءًا من كونه مشغل كاميرا حتى أصبح من المشاهير فى زماننا المعاصر.

قبل أن تصبح هناك معايير لصنع سرد من خلال لقطات عديدة حوالى عام ١٩٠٥، كان مصورون مثل ويليام كيه إل ديكسون، وبيللى بيترز،

وإدوين إس بورتر، يقومون باختيار مادة الموضوع، والتـــصوير، وإعـــداد السيناريو. لكن زيادة الطلب من جانب أصحاب دور العرض، اقتضى تقسيمًا أكبر للعمل بين من يشاركون فى صنع الفيلم. لذلك، وبين عـــامى ١٩٠٧ و ١٩٠٩، تم التعاقد مع شخص ثانٍ – هو المخرج – (يمكن الترجمـــة إلـــى "المدير" – المترجم) لكى يقوم بإعداد الحدث، بينما اقتصر دور رجل الكاميرا (المصور) على العملية التقنية للتصوير.وخلال تلك الفترة القصيرة، حيث بدأ نظام العمل فى صناعة الأفلام يصبح مركزيًا داخل ظروف الأستوديو، كان دور المخرج والمنتج شيئًا واحدًا، وكان أشخاص مثل دى دابليـــو جريفيـــث (١٨٧٥-١٩٤٨) وأليس جاى (١٨٧٣-١٩٦٨)، يحتلون الموقع المـــزدوج لكل من الفنان والمدير. ومع ظهور الأفلام الروائية الطويلة، المكونـــة مـــن أكثر من بكرة، ونظام توزيع أكثر فاعلية، بين عامى ١٩٠٩ و ١٩١٤، لـــم يكن باستطاعة مخرج واحد أن يتماشى مع المتطلبـــات التقنيـــة أو ســـرعة الإنتاج. لذلك أصبح العمل ينقسم إلى أقسام (أو إدارات)، بينما يرأس المخرج وحدة صغيرة تعمل من خلال سيناريو مفصل يحقق استمرارية التـــصوير، وهى طريقة عمل تطورت فى عام ١٩١٣ على يد أول منتج/ مخرج بالمعنى الكامل للكلمة، وهو توماس إينس (١٨٨٢-١٩٢٤)، خلال عمله فى شـــركة موتشيوال.

وعندما أصبح الفيلم الروائى الطويل المكون من عدة بكرات هو البناء الكلاسيكى المعتاد للأفلام، تناقصت مسئوليات المخـــرج التقنيـــة وقراراتـــه الإدارية، وجاء "المنتج المركزى" ليأخذ الجانب الإدارى الذى كان فى السابق فى يد المخرج، وتزايد نظام الأستوديو فى هوليوود تماسكًا بين عام ١٩١٤ وأواخر العشرينيات. لقد أصبح "خبراء الفاعلية" هؤلاء هم الـــذين يتولـــون

التحكم الإدارى للتخطيط لسيناريو التصوير والتحكم فيه، بينما اقتصرت مهمة المخرج على تنفيذه. وانتقلت القرارات الإبداعية التى كان المخرج يتولاها إلى المنتج المركزى قبل أن يبدأ المخرج عملية صنع الفيلم.

وهكذا فإن أسماء مثل ألان دوان (١٨٨٥-١٩٨١)، وسيسيل بى دى ميل (١٨٨١-١٩٥٩)، ولويس ويبر (١٨٨١-١٩٣٩)، أصبحوا مجرد موظفين لم يعد باستطاعتهم التحكم فى الفيلم الذى يعملون فيه، وبدلا من ذلك فإنهم كانوا يعملون بأوامر مباشرة من المنتج المركزى فى الأستوديو (مثل رئيس المنتجين فى شركة "إم جى إم"، إيرفينج ثولبيرج).

وفى عام ١٩٣١، أصبحت عملية الإنتاج قاصرة على مجموعة من الوحدات المتخصصة تحت إشراف رئيس الإنتاج الذى يشرف على ستة إلى ثمانية أفلام كل عام. وإذا كان هناك من يمكن إطلاق صفة "المؤلف عليه" فى المرحلة الكلاسيكية لهوليوود، فإنه كان المنتج، الذى كانت له السلطة القصوى على الفيلم فى كل مراحل الإنتاج بدءًا من تصوير السيناريو حتى المونتاج النهائى. أما المخرج الذى يتم التعاقد معه فكان دوره يقتصر على ما يشبه دور المخرج المسرحى، حيث كان مسئولا أساسًا عن الإشراف على التنفيذ الدرامى لأداء الممثلين، والالتزام بالأسلوب الذى تحدده الشركة مسبقًا، لأنه الأسلوب "المميز" لها. وكان المسئولون التنفيذيون فى الشركة يتفقون مع المخرج على ستة مشروعات مختلفة محددة مسبقًا كل عام، لذلك فإنه لم يكن لديه إلا أسبوع أو أسبوعان للتحضير للتصوير.

وتغيرت الحظوظ الإبداعية للمخرج فقط بعد أن قام أول رئيس لنقابة الممثلين، فرانك كابرا (١٨٩٧-١٩٩١)، بالتهديد بالقيام بأول إضراب عام فى عام ١٩٣٩، وتم اتخاذ قرار تنفيذى بأن يقوم المخرج أيضًا بدور المنتج،

من أجل استرضاء النقابة. ومن ذلك الوقت، كان من الممكن لصفوة المخرجين اختيار الكاتب، ومجموعة الممثلين، والمصور، وتم السماح لهم بالإشراف على كل مستويات الإنتاج. كما تزايد وقت التحضير، والمرتبات، وأصبح المخرجون من الفئة الأولى مسئولين عن صنع فيلمين أو ثلاثة فقط كل عام، سواء بالقطعة، أو كرؤساء لأقسامهم فى الشركة المتعاقدين معها. واكتسبت شخصيات مثل كابرا، وهيتشكوك، وفريتز لانج (١٨٩٠-١٩٧٦)، وليو ماكارى (١٨٩٨-١٩٦٩)، هذه المكانة شبه المستقلة فى أواخر الأربعينيات.

ومع تطور نظام "وحدة الباقة" فى منتصف الأربعينيات، ضَمِنَ المخرجون مزيدًا من الاستقلال الإبداعى. ولأن الشركات كانت تسعى إلى التقليل من زيادة النفقات، خاصة بعد صدور قرار المحكمة بالتخلص من سلسلة دور العرض فى عام ١٩٤٨ (فيما عرف باسم "قضية باراماونت" التى قضى الحكم فيها بعدم احتكار أية شركة إنتاج لدور عرض خاصة بها - المترجم)، بالإضافة إلى التناقص فى إيرادات شباك التذاكر، فقد حدث انتقال من نظام الوحدات التابعة للشركة إلى نظام أقل مركزية. وحيث إن الشركات الكبرى كانت مضطرة آنذاك لتوزيع أفلامها بدون نظام البيع بالجملة، فقد أصبح المخرجون وسيلة مهمة للبيع والتفريق بين فيلم وآخر، كانت الأفلام "تعد من خلال باقة" بواسطة المنتجين، ثم عن طريق وكلاء الفنانين الذين تزايد تأثيرهم، وكل منهم قد يعتمد على المجموعة الكبيرة من النجوم الموجودين فى عالم الصناعة. وكان المخرج يستطيع أن يدير شركة إنتاج تتكون على مدى قصير، ثم تنحل بعد إكمال العمل. ومن المثير للاهتمام أن العديد من المخرجين الهوليوديين أصحاب الأساليب المتميزة، والذين أعجب

بهم النقاد الفرنسيون والأمريكيون من أصحاب نظرية المؤلف، قد ظهروا فى تلك الفترة، مثل ماكس أوفولس (١٩٠٢-١٩٥٧)، وفينسينت مينيللى (١٩٠٣-١٩٨٦)، وأوتو بريمينجر (١٩٠٦-١٩٨٦)، ودوجلاس سيرك (١٨٩٧-١٩٨٧) وبكلمات أخرى، فإن "بصمة" المؤلف فى هوليوود قد ظهرت آنذاك، ودخلت فى الحسابات الاقتصادية للإنتاج (الذى لم يعد - كما كان - مركزيًا)، الذى يعتمد على التفريق بين فيلم لمخرج، وفيلم مخرج آخر.

ومنذ استيلاء أساطين وسائل الاتصال على الاستوديوهات (الشركات الكبرى) فى أواخر الثمانينيات وأوائل التسعينيات، أصبح المخرج سلعة تزداد قيمة فى عالم الإنتاج الذى تسيطر عليه الأفلام الجماهيرية الكبيرة، وسلاسل الأفلام التى يتم تصميم إنتاجها لكى تدر مزيدًا من الربح من خلال أسواق ثانوية وإضافية (مثل سوق الفيديو والدى فى دى، وألعاب الفيديو، وحتى الملابس والدمى - المترجم). لقد أصبح المنتجون يبحثون عن العمالة أساسًا من خارج الشركة، ويكون المخرج فى هذه الحالة هو محور الارتكاز الذى تدور حوله مجموعة مؤقتة من الفنيين والحرفيين، ربما لم يلتق الواحد منهم قط بالآخر من قبل. ولكن يظل المخرج الذى يعمل بالقطعة مطلوبًا فى سوق يعرف جيدًا الأكثر نجاحًا من الناحية التجارية، فإنه يجد نفسه مدفوعًا إلى تطوير أسلوب مبهر يجذب القطاع الشاب من الجمهور الذى يمثل نسبة كبيرة فى شباك التذاكر. ومن الأمثلة على ذلك الجماليات المبهرة - وإن كانت تمثل سطحية ما بعد الفترة الكلاسيكية - التى يتبناها "هدافون" مثل ماكجى (واسمه الأصلى جوزيف ماكجينتى نيكول، المولود عام ١٩٧٠)، وبريت راتنر (ولد عام ١٩٦٩)، وديفيد فينشر (ولد عام ١٩٦٢)، ومايكل باى (ولد عام ١٩٦٥)، وجور فيربينسكى (ولد عام ١٩٦٤). إنهم خريجو مدرسة الفيديو

الموسيقى (التى نطلق عليها "الفيديو" كليب – المترجم)، وبالنسبة لهم فإن "الأسلوب" لم يعد ينظر إليه على نحو رومانسى باعتباره إشارة لطريقة تعبير خاصة، لكن الدافع إليه هو الحسابات التجارية والمنطق التجارى (اكتساب عمل والحفاظ عليه)، وقيمة مالية فقط.

والأهمية الحالية لمكانة المخرج تؤكدها وتعوضها الإيرادات المالية الكبيرة فى الولايات المتحدة. وعلى سبيل المثال، فى عام ٢٠٠٤ كان أقل أجر لمخرج يعمل فى فيلم ميزانيته تزيد على ١,٥ مليون دولار، هو ١٣٤٢٣ دولارًا أسبوعيًا، وبالطبع فإن الأجور يمكن أن تزيد على ذلك بكثير تبعًا لربحية الأفلام السابقة للمخرج. وعلى سبيل المثال فقد دفعت شركة إخوان وارنر للمخرج بيتر جاكسون ٢٠ مليون دولار بالإضافة إلى عشرين فى المائة من الأرباح، مقابل إنتاج وكتابة وإخراج إعادة فيلم "كينج كونج" فى عام ٢٠٠٥. ومن المخرجين الهوليوديون الناجحين تجاريًا، والذين تصل أجورهم إلى عشرات الملايين من الدولارات، روبرت زيميكس (ولد عام ١٩٥٢)، وإم نايت شيامالان (ولد عام ١٩٧٠)، وستيفن سبيلبيرج (ولد عام ١٩٤٦). ومع ذلك وكدليل على تزايد نجومية المخرج، أصبح من المعتاد بالنسبة للمخرجين الناجحين تجاريًا أن يتفاوضوا على أجر أقل مقابل نسبة أكبر من الأرباح. ولأن العديد منهم قد أصبح أكثر من صفة فى عملية صنع الفيلم (مثلا الإنتاج أو كتاب السيناريو بالإضافة إلى الإخراج – المترجم)، فإن ذكاءهم التجارى أصبح بقدر أهمية قدراتهم الإبداعية.

ويقول وارين باكلاند إن مخرجى هوليود المعاصرين يحققون مكانة "المؤلف"، ليس بسبب أسلوب شخصى يعاود الظهور فى معالجة مادة الفيلم، وإنما لأنهم يمارسون التحكم فى الإنتاج والتوزيع والعرض لأفلامهم. وعندما

يقومون بهذا "التكامل الرأسى" للمراحل الثلاث لصنع الفيلم، فإنهم يفرضون تأثيرًا على الظروف الخارجية لكونهم "مؤلفين": التمويل، واختيار الممثلين والفنين، والتوزيع. وستيفن سبيلبيرج، وجورج لوكاس (ولد عام ١٩٤٤) – وهما من أساطين السينمائيين فى القرن الواحد والعشرين – معروفان كمخرجين، ومنتجين، وصاحبى شركات خدمات سينمائية، وصاحبى سلاسل أفلام ناجحة، لأنهما يتحكمان فى العمالة المتكاملة بشكل شخصى.

وهكذا فإن المخرج المشهور المعاصر أصبح علامة تجارية اعتمادًا على تفرده، وتعود الجمهور عليه، واعتماد المنتجين عليه. لقد وجدت هوليوود أن أسطورة "المؤلف" ملائمة لممارسات صناعة السينما المعاصرة، حيث إن الأسطورة تروج لإحساس باستمرارية السلعة الجيدة. لكن إثارة اسم المخرج لا يعنى بالضرورة الإيحاء بوجود "مؤلف"، فإن بصمة المؤلف توحى ببساطة بسلسلة من التوقعات الممتعة من جانب المتفرج. وعندما تنسب فيلمًا إلى شخص مبدع واحد فإن تلك سياسة تهدف إلى تذكير المتفرج بالأفلام التى سبق له الاستمتاع بها على أمل أن يكرر استمتاعه بالفيلم الجديد للمخرج ذاته. ولا تعطى الشركات الكبرى الكثير من الاهتمام بأن تعطى لاسم المخرج سلطة إبداعية، وفى الحقيقة أنها أميل إلى التأكيد على مصادر إبداعية متعددة إذا كانت تعتقد أن ذلك سوف يساهم فى زيادة تسويق الفيلم، ومن هنا يأتى السبب وراء التزايد الحالى للقول فى الإعلانات بعبارات تربط الفيلم بنجاحات تجارية سابقة بدون تحديد أسماء "المبدعين"، والمنتجين، وحتى الكتاب.

وإذا كان مفهوم "الأسلوب"، وعلاقته "بالتعبير الشخصى"، مايزال يحتفظ بدلالات رومانسية فى تقاليد سينما الفن العالمية، فإن "قيمة المؤلف" الخاصة بالمخرج تتزايد فى أهميتها كسلعة فى السوق العالمية. ومع وجود أصحاب دور العرض فى معظم البلدان، الذين يستوردون ٨٥ فى المائة من أفلامهم من هوليوود، فإن المهرجانات العالمية تبرز كوسيلة بالغة الأهمية لضمان توزيع أفلام الفن. إن سينما الفن ينظر لها فى أمريكا الشمالية باعتبارها "سينما المخرج" منذ الخمسينيات، عندما كانت الأفلام التى أخرجها لويس بونويل (١٩٠٠-١٩٨٣)، وفيديريكو فيلليني (١٩٢٠-١٩٩٣)، وأكيرا كيروساوا (١٩١٠-١٩٩٨)، وفرانسوا تروفو (١٩٣٢-١٩٨٤)، وآخرون، تحقق نجاحًا تجاريًّا معقولا فى دور العرض التى كان عددها يتزايد آنذاك. ومع ذلك فإن الطابع الثقافى "لاسم" المخرج قد اكتسب أهمية متزايدة، حيث إن مكانة النجومية للمخرج قد أصبحت شرطًا ضروريًّا للجانب الاقتصادى من هذه السوق. ولكى تسوق أسماء مثل بيدرو ألمودوفار (ولد عام ١٩٤٩)، وكاترين برياه (ولدت عام ١٩٤٨)، وجين كامبيون (ولدت عام ١٩٥٤)، وهو هسياو هسين (ولد عام ١٩٤٧)، ومحسن مخملباف (ولد عام ١٩٥٧)، وميرا ناير (ولدت عام ١٩٥٧)، وإدريسا أويدراوجو (ولد عام ١٩٥٤)، ووالتر ساليس (ولد عام ١٩٥٦)، ولارس فون ترييز (ولد عام ١٩٥٦)، لكى تسوق مثل هذه الأسماء فإن عليك أن تشير إلى تجربة سينمائية متفردة، تعود إلى البراعة الفنية لسينمائى بعينه. لكن يجب أن ندرك أن مكانة "المؤلف" تلك هى استراتيجية سياسية واقتصادية معًا، تتم المحافظة عليها فى سوق عالمية وصناعة تتسم بالمخاطرة. لقد أصبح المخرج الآن - وأكثر من أى وقت مضى - شخصًا يعيش صراعًا، إذ يظل ولاؤه مقسومًا بين متطلبات الفن ومتطلبات التجارة معًا.

انظر أيضاً:

"نظرية المؤلف"، "الميزانسين"، عملية الإنتاج".

مزيد من القراءات

FURTHER READING

"Basic Agreement of 2005." *Directors Guild of America Inc.* http://www.dga.org/index2.php3.

Bogdanovich, Peter. *Who the Devil Made It: Conversations with Legendary Film Directors.* New York: Knopf, 1997.

Bordwell, David, Staiger, Janet, and Kristin Thompson. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960.* New York: Columbia University Press, 1985.

Buckland, Warren. "The Role of the Auteur in the Age of the Blockbuster: Steven Spielberg and DreamWorks." In *Movie Blockbusters,* edited by Julian Stringer, 84-98. London and New York: Routledge, 2003.

Lumet, Sidney. *Making Movies.* New York: Knopf, 1995.

Nichols, Bill. "Discovering Form, Inferring Meaning: New Cinemas and the Festival Circuit." *Film Quarterly* 41, no. 3 (1994): 16–30.

Perez, Gilberto. *The Material Ghost: Films and Their Medium.* Baltimore: John Hopkins University Press, 1998.

Perkins, V. F. *Film as Film.* London and New York: Penguin, 1972.

Rothman, Jack. *Hollywood in Wide Angle: How Directors View Filmmaking.* Lanham, MD: Scarecrow Press, 2004.

Sarris, Andrew. *The American Cinema: Directors and Directions, 1929–1968.* New York: Dutton, 1968.

———. "Notes on the Auteur Theory." In *Film Theory and Criticism: Introductory Readings.* 6th ed., edited by Leo Braudy and Marshall Cohen, 561–565. Oxford and New York: Oxford University Press, 2004.

Tirard, Laurent. *Moviemakers' Master Class: Private Lessons from the World's Foremost Directors.* New York: Faber and Faber, 2002.

Wilkinson, Charles. *The Working Director.* Studio City, CA: Michael Wiese Productions, 2005.

كتب هذا الفصل: آرون إى إن تيلور

إيريك فون ستروهايم

(ولد فى فيينا، النمسا، فــى ٢٢ ســبتمبر ١٨٨٥، توفى فى ١٢ مايو ١٩٥٧).

ربما كان إيريك "فون" ستروهايم هو أكثر صورة أيقونية لمخرج، فهو طاغية أوروبى يضع "مونوكل" على عينه، ويحوم فى موقع التصوير وهــو يصرخ بالأوامر بواسطة بوق. وفى الحقيقة أن صورة فون ستروهايم كممثل – كانت الإعلانات تقول عنه "الرجل الذى تحب أن تكرهه" – كانت بالمثــل صورة عبقرى لم يلق التقدير الملائم، وفى الوقت ذاته صورة طاغية يتمحور حول نفسه. وفى معظم الدراسات النقدية عن أعماله، يتم تصويره إما كوحش بالغ الأنانية، أو ضحية للخسة المادية لشركات الإنتاج.

هاجر إيريتش أوزوالد شتروهايم (وهذا اسمه الأصلى) إلى الولايــات المتحدة من موطنه فيينا فى النمسا فى عام ١٩٠٩. كان ابنًا لصانع قبعــات يهودى، وغادر بلاده دون مليم واحد، بعد أن أفلست عائلته، وطرده الجــيش الرومانسى من الخدمة بعد خمسة شهور لعدم لياقته. وهنــاك القليــل مــن المعلومات حول أعماله الأولى فى الولايات المتحدة، لكنه وصل إلى لــوس أنجلس فى عام ١٩١٥ ليعمل ككومبارس، وعندما قام بصنع ســيرة حيــاة "مفبركة" عن نفسه، زاعمًا أنه استقراطى ألمانى ذو سجل مشرف فى الجيش

الإمبراطورى. وفى الوقت ذاته كان يطور خبرته كممثل وكمخرج مساعد، وقام بإخراج أول أفلامه الروائية الطويلة "أزواج عميان" (١٩١٩) الذى حقق نجاحًا تجاريًا ونقديًا معقولا.

وكل أفلامه تدور حول شخصيات تهين نفسها بحثًا عن المال، أو الجنس، أو المكانة، أو كل ذلك معًا. وما يميز أفلامه هو كثافة التفاصيل الاجتماعية والثقافية، وآخر فيلمين مهمين له هما "الجشع" (١٩٢٤)، و"مارش الزفاف" (١٩٢٨)، يعيدان خلق كل من سان فرانسيسكو وفيينا بدقة بالغة. إنهما ليسا مجرد محاكاة أمينة للواقع، لكن النزعة الطبيعية عند إميل زولا تصبغهما بطابعها، لذلك فإن تحلل شخصياتهما يتحدد دائمًا من خلال الظروف والبيئة المحيطة. إن بطل "الجشع" يشق طريقه من قذارة "بولك ستريت" إلى جحيم "وادى الموت"، كما أن انحدار الأرستقراطيين الغارقين فى الملذات فى "مارش الزفاف" هو عالم مصغر من الانهيار العام لإمبراطورية هابسبيرج.

وكانت نزعة فون ستروهايم إلى الدقة البالغة، وصراعه مع نظام الأستوديو الوليد آنذاك، يجعلانه "حالة مشهورة" عند أصحاب نظرية "المؤلف". من جانب آخر فقد كان أنصار نظام الأستوديو يشيرون إلى حياته الفنية باعتبارها تحذيرًا من السينمائيين ذوى الذاتية المتضخمة.

ومعظم أعمال فون ستروهايم مبتورة، أو غير مكتملة، أو مفقودة تمامًا. وكانت مبالغاته فى فيلم "المرجيحة الدوارة" (١٩٢٣) سببًا فى أن يقوم إيرفينج ثولبيرج، رئيس الإنتاج فى شركة يونيفرسال، بطرده بعد أن قام بتصوير ربع الفيلم فقط. كما أمر ثولبيرج أيضًا باختصار فيلم "الجشع" من سبع وأربعين بكرة إلى عشر بكرات فقط. كما تم انتزاع "مارش الزفاف" منه بأوامر من بات باورز فى شركة باراماونت. وبالمثل، فإن آخر مشروعين

له، وهما "الملكة كيلى"، و"السير فى برودواى"، تعرضا للبتر أيضًا. وأيًا مـــا كان الرأى بشأن طموحات فون ستروهايم، فإنه يظل من السينمائيين الأكثر إثارة للجدل فى تاريخ هوليوود.

مشاهدات مقترحة:

كمخرج: "أزواج عميان" (١٩١٩)، "زوجـــات حمقـــاوات" (١٩٢٢)، "الجشع" (١٩٢٤)، "مارش الزفاف" (١٩٢٨)، "الملكة كيلى" (١٩٢٩).

كممثل: "قلوب العـــالم" (١٩١٨)، "أزواج عميـــان" (١٩١٩)، "جـــابو العظيم" (١٩٢٩)، "كما ترغب فـــىّ" (١٩٣٢)، "الـــوهم الكبيـــر" (١٩٣٧)، "خمسة قبور إلى القاهرة" (١٩٤٣)، "فلاماريون العظيم" (١٩٤٥)، "صانسيت بوليفارد" (١٩٥٠).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Curtiss, Thomas Quinn. *Von Stroheim*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1971.

Koszarkski, Richard. *The Man You Loved to Hate: Erich von Stroheim and Hollywood*. Oxford and New York: Oxford University Press, 1983.

Lennig, Arthur. *Stroheim*. Lexington: University Press of Kentucky, 2000.

Rosenbaum, Jonathan. *Greed*. London: British Film Institute, 1993.

Thomson, David. "Stroheim and Seeing Money." In *The Whole Equation: A History of Hollywood*, 202 216. New York: Knopf, 2005.

آرون إى إن تيلور

ستانلى كوبريك

(ولد فى نيويورك، ولاية نيويورك، فى ٢٦ يوليو ١٩٢٨، توفى فى ٧ مارس ١٩٩٩).

عُرف ستانلى كوبريك بأناقة أسلوبية بالغة الهدوء والبرود، صور بها الحماقة والانحراف الإنسانيين، وصنع ثلاثة عشر فيلمًا تمتد عبر معظم الأنماط الفيلمية المهمة، وتعتبر العديد منها من أفضل الأفلام فى تاريخ السينما. وتوضح أفلامه اهتمامًا شبه ميتافيزيقى، وتصميمًا هندسيًا يجد طريقة فى التعبير من خلال مواقف سردية تصور شخصيات مثيرة للتعاطف تتصادم داخل حدود عالم شكلانى صارم.

لم يكن كوبريك يطيق التعليم الرسمى، وقضى معظم مراهقته فى برونكس بولاية نيويورك، حيث كان يرتاد نوادى الشطرنج، ويلتقط صورًا فوتوغرافية لمجلة "لوك". واستخدم مدخراته من بحث فوتوغرافى فى المجلة عن الملاكمة، لكى يصنع أول أفلامه "يوم المباراة" (١٩٥١)، وهو فيلم تسجيلى من ست عشرة دقيقة عن الملاكم والتر كارتير، وهذا الفيلم القصير يوضح سمتين أسلوبيتين له: الكاميرا المحمولة على اليد التى تتحرك بتصميم كوريوجرافى محكم، واستخدام الضوء المتاح. وكانت أفلامه الروائية الطويلة المستقلة الأولى هى "الخوف والرغبة" (١٩٥٣)، وهو فيلم تشويق حربى ذو

ظلال نفسية وجنسية تبرأ منه لاحقًا، وفيلم صارم ذو مسحة سريالية هو "قبلة القاتل" (١٩٥٥).

وخلال فترة تدربه، كانت دقته التقنية البالغة، وإصراره على التحكم الإبداعى الكامل، سببًا فى جذب اهتمام شركة يونايتد أرتيستس، التى قامت بتوزيع فيلمه من نمط اللصوصية التشويقية "القتل" (١٩٥٦)، لكنهما أثارا أيضًا غضب الممثل المنتج كيرك دوجلاس خلال تصوير "طرق المجد" (١٩٥٧) و"سبارتاكوس" (١٩٦٠). ولأن كوبريك قرر ألا يتنازل مرة أخرى لقيود الاستوديوهات فى صنع أفلامه، نقل نشاطه إلى استوديوهات "إم جى إم" البريطانية، فى بورهاموود فى إنجلترا، حيث أخرج بقية أعماله فيما يشبه الاستقلال الكامل.

وأفلامه الثمانية التالية دراسات صارمة عن العنف، والأمراض النفسية الجنسية، وحدود العقل والمنطق. إن فيلمى "لوليتا" (١٩٦٢) و"عيون مغلقة على اتساعها" (١٩٩٩) يدرسان الإحباطات الجنسية التى تقود البطل الذى يبدو مثقفًا إلى الدمار. كما أن فيلمى "دكتور سترينجلاف" (١٩٦٤) و"خزانة مدفع مليئة بالطلقات" (١٩٨٧) يقدمان صورًا مدمرة للمشاعر العسكرية الأمريكية التى تقود العالم إلى جحيم الدمار. ويكتشف فيلما "برتقالة آلية" (١٩٧١) و"التماع" (١٩٨١) تلازم الثقافة والقتل، ففى الفيلم الأول بطل سادى عاشق لموسيقى بيتهوفن، وفى الفيلم الثانى روائى يؤدى به فشله إلى المرض النفسى. أما "٢٠٠١: أوديسا الفضاء" (١٩٦٨) فيصور دائرة شبه صوفية لاكتشاف الإنسان للتكنولوجيا وتساميه فوقها، وفى "بارى ليندون" (١٩٧٥) فيرسم رحلة الصعود والانحدار الاجتماعى لتشرد أيرلندى فى القرن الثامن عشر، وهذان الفيلمان دراسة نقدية بالغة البراعة فى تقنياتها، عن الشروط الحضارية والثقافية للتقدم.

وطوال عمله المستقل، استمر كوبريك فى اكتشاف مجالات تقنية جديدة، فقد استخدم تقنية التصوير Slit scan فـــى "٢٠٠١"، والتـــصوير فـــى ضـــوء الشموع فى "بارى ليندون"، ولقطات التراكينج الطويلـــة باســـتخدام كـــاميرات ستيديكام فى "التماع". وكان اهتمامه بأداء ممثليه سببًا فى الحصول على بعض من أفضل التشخيص فى تاريخ السينما، فى دكتـــور ســـيلرز فـــى "دكتـــور سترينجلاف"، ومالكولم ماكدويل فى "برتقالة آلية"، وجـــاك نيكولـــسون فـــى "التماع". وقبل كل شئ، كانت أفلام كوبريك ذات بناء رياضى صارم ومعقـــد، ومعالجتها العاطفية الغامضة تكاد أن تكون غير مسبوقة فى السينما التجارية.

مشاهدات مقترحة:

"القتل" (١٩٥٦)، "طرق المجد" (١٩٥٧)، "لوليتا" (١٩٦٢)، "دكتـــور سترينجلاف، أو كيف تعلمت أن أتوقف عن القلق وأحب القنبلـــة" (١٩٦٤)، "٢٠٠١: أوديسا الفضاء" (١٩٦٨)، "برتقالة آلية" (١٩٧١)، "بارى ليـــدون" (١٩٧٥)، "التماع" (١٩٨٠)، "خزانـــة مـــدفع مليئـــة بالطلقـــات" (١٩٨٧)، "عيون مغلقة على اتساعها" (١٩٩٩).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Baxter, John. *Stanley Kubrick: A Biography*. New York: Carroll & Graf Publishers, 1997.

Chion, Michel. *Kubrick's Cinema Odyssey*. Translated by Claudia Gorbman. London: British Film Institute, 2002.

Falsetto, Mario. *Stanley Kubrick: A Narrative and Stylistic Analysis*. 2nd ed. Westport, CT: Praeger, 2001.

Nelson, Thomas Allen. *Kubrick: Inside a Film Artist's Maze*. Expanded ed. Bloomington: Indiana University Press, 2000.

Walker, Alexander, Sybil Taylor, and Ulrich Ruchti. *Stanley Kubrick, Director*. Revised and expanded ed. New York: Norton, 1999.

آرون إى إن تيلور

أفلام الكوارث "Disaster Films"

بدأت سينما الكوارث بحادثة، فعندما توقفت كاميرا جورج ميليس (١٨٦١-١٩٣٨) عن الدوران، وتحولت – بدون تفسير– الحافلة التى كان يصورها إلى عربة نقل الموتى، خلق هذا المزج العارض بين صورتين تسجيليتين مشهدًا مبهرًا لكارثة، وهذه المصادفة كانت السبب فى ظهور أفلام مثل "تصادم وغرق السفن فى البحر" (١٨٩٨). ومنذ ذلك الحين، ظل الجمهور يستمتع بوهم الرعب والفزع فى أفلام، يتحول فيها الاطمئنان إلى مصيبة.

وليست هناك تعريفات محددة لمواضعات سينما الكوارث وصورها، بقدر ما أن هناك حبكة متكررة: مجتمع يواجه تدميرًا من قوى الطبيعة أو قوى ما فوق الطبيعة، لذلك فإن أفلام الكوارث تتداخل فى العديد من الأنماط الفيلمية الأخرى. ومع ذلك فإن من الممكن تحديد عشرة أنواع أساسية، أربعة من خلال طبيعة التهديد وخمسة من خلال الموقف، والنوع الأخير من خلال الطابع.

الأنواع

أحد أنواع أفلام الكوارث يصور هجومًا تقوم به مخلوقات، قد تكون النمل الطبيعى كما فى "الأدغال الجرداء" (١٩٥٤)، أو النمل غير الطبيعى فى "هم!" (١٩٥٤)، أو الأفيال فى "سير الفيل" (١٩٥٤). والوحوش التى تخلقها الطبيعة قد تصاب بالجنون فى "الوحش جيلا" (١٩٥٩)، والوحوش المتحولة

مثل جودزيلا، ومورثا، وريبتيليكوس، وجابا، ورودان، والتى تعيد إلى الأذهان الكابوس النووى الذى حدث لليابان. وقد أدت المخاوف النووية التى عاشتها الولايات المتحدة فى الخمسينيات إلى وحوش أقل تواضعًا بكثير، من "البحيرة السوداء"، أو من "عشرين ألف فرسخ"، أو من "تحت البحر". إن هناك تهديدات تقطع اتصال النوع الإنسانى عن سلسلة الوجود الكبرى، مثل "الطيور" (١٩٦١) لألفريد هيتشكوك، أو البكتيريا التى تنتظر لحظة الهجوم الضارى.

إن هناك قتلة مرئيين، مثل "الشظايا" القاطعة فى فيلم ديفيد كرونينبيرج "القتلة المتطفلون" أو "شظايا" (١٩٧٥)، والتى تثير الرعب عند رؤيتها، لكن الأسوأ هى القتلة غير المرئية، ففيلم "الجمرة الخبيثة" (٢٠٠١) يستبق مخاوف أمريكا الشمالية بعد ١١ سبتمبر من الهجوم الكيميائى، وفيلم فولفانج بيترسين "الاندلاع" (١٩٩٥) يحكى عن انتشار كارثة بسبب فيروس إيبولا. والفيلم التليفزيونى "مقاتلو الطاعون" (١٩٩٦) يذكرنا أن سينما الكوارث يمكن أن تكون تسجيلية أيضًا.

والأسوأ من المخلوقات الأرضية هى تلك القادمة من الفضاء، والمخيفة حتى لو كانت مسالمة فى "يوم توقفت الأرض عن الدوران" (١٩٥١)، أو عندما تكون شريرة فى "غزاة خاطفى الأجساد" (١٩٥٦، ١٩٧٨)، أو حتى كانت على هيئة نباتات فى "الشئ" (١٩٥١). ويخلق الإنسان وحوشه من الطين كما فى "الغول" (١٩٢٠)، ومن أجزاء الجسد فى "فرانكينشتاين" (١٩٣١)، أو من الكومبيوتر فى "العالم الغربى" (١٩٧٤). وقد يكون الوحش شرًا بدائيًا بلا شكل كما فى "تجربة كاترماس" أو "الزاحف المجهول" (١٩٥٥)، و"الوحل الأخضر" (١٩٦٩). ويصور فيلم آنج لى "الرجل الأخضر العملاق" (٢٠٠٣) تجسيدًا أخضر للغضب، إنه الوحش الخاص

بعصر ما بعد التحليل النفسى. وهذه الأنواع الثلاثة الأولى تتداخل مع سينما الرعب وسينما الخيال العلمى، التى تتحدث عن تهديدات إزالة النزعة الإنسانية، وعن قوانا المكبوتة المظلمة.

إن العناصر التى تنطلق من عقالها يمكن أن تكون أقسى من مخلوقات الطبيعة. إن البراكين تطلق الحمم فى "آخر أيام بومباى" (١٩٠٨) أو "قلب الأرض العميق" (٢٠٠٠)، وسواء كانت تلك القوى هى الريح كما فى "الإعصار" (١٩٣٧)، أو الماء فى "يأتى المطر" (١٩٣٩)، أو الريح والماء فى "العاصفة الكاملة" (٢٠٠٠)، أو كانت ارتجاج الأرض فى "الزلزال" (١٩٧٤)، فإن هذه الأفلام تستقى ثقلا أخلاقيًا من إعادة قصص مثل قصة نوح، أو قصة سدوم وعمورة. وأفلام الكوارث الطبيعية تذكرنا بأن التكنولوجيا التى نملكها تتضاءل أمام قوى الطبيعة. والمواجهة التى تقوم بها مجموعة أو مجتمع من الناس، مع الطبيعة، تميز سينما الكوارث عن نمط الأكشن والمغامرات الذى يدور حول بطل فرد ضد الشر الإنسانى.

أما أفلام الكوارث التى تقوم على المواقف فتبدأ من المدن التى تتعرض للتدمير، وهى الكوارث التى تمزق أزماننا فى الحياة الحضرية. ومن بومباى، وحتى الهجوم الإرهابى على نيويورك فى ١١ سبتمبر ٢٠٠١، تخيلت الأفلام تدمير مدننا، التى ترمز لمجتمعاتنا التى تعيش فى أمان. وفى فيلم "الجحيم الشاهق" (١٩٧٤) هناك نار تندلع فى بناية تشبه بابل معاصرة مكونة من ٨٥ طابقًا. وفى "عامل نيبوتن" (١٩٧٣) هناك سمكة عملاقة تهدد تجربة الحياة تحت الماء. وفى "غزو يو إس إيه" (١٩٥٢) و"المريخ الكوكب الأحمر" (١٩٥٢) هناك غزو يدمر أمريكا فى الفيلم الأول، وروسيا فى الفيلم الثانى. وهناك تدميران مضادان للنزعة المادية فى نهاية فيلمين من أفلام

السبعينيات: "نقطة زابريسكى" لمايكلانجلو أنطونيونى، و"ليو الأخير" لجـون بورمان، وهما مثالان على قوة التدمير. ولأن الولايات المتحدة تزايدت فـى النمو فى اتجاه المدن، فإن حالات التدمير الذى يصيب المدن (فى الأفـلام – المترجم) زادت عن تلك التى تصيب الريف، ولم تعد هناك أفـلام كـوارث تدور فى كانساس.

والمثال على نموذج المجتمع فى أفلام الكوارث هـو سـفينة البلهـاء (الذين تؤدى خلافاتهم لإغراقها – المترجم)، حيث قطاع من المجتمع يخوض رحلة مصغرة للحياة، ويواجهون كارثة. فى بعض الأحيان يكونون فى البحر كما فى العديد من أفلام "تايتانيك" (١٩١٥، ١٩٤٣، ١٩٥٣، ١٩٩٧)، و"ليلة لا تنسى" (١٩٥٨)، أو قد يكونون تحت البحر كما فى "جهـنم" (١٩٨٥)، أو فى الجو كما فى "عالٍ وبالغ القوة" (١٩٥٤) و"المطار (١٩٦٩). لكننا لـسنا فى مأمن ونحن على الأرض، كما فى "قلب الأرض" (١٩٥٣). وكمـا هـو الحال فى الكوارث الطبيعية، فإن النوع الإنسانى تتم معاقبته على ثقته الزائدة فى دوام الراحة.

والعديد من الأفلام التى تتناول البقاء على قيد الحيـاة تمـضى إلـى تفاصيل ما بعد الكارثة، كما فى "قارب النجـاة" (١٩٤٤)، و"ملقـى علـى جزيرة" (١٩٧٠). وبعض الأفلام تبدأ بعد نهاية الحرب، مثل "لعبة الحـرب" (١٩٦٧)، و"رجل الكهف المراهق" (١٩٥٨)، وأفلام جورج عن "مادماكس" (١٩٧٩، ١٩٨١، ١٩٨٥). وتتشارك هذه الأفلام جميعًا فى التركيـز علـى الصراعات المجتمعية.

وبالمثل فإن نمط الأفلام الحربية تتماس مع أفلام الكوارث، عندما يؤكد الفيلم على المذابح، ويظهر الصراع الإنسانى بين هذه المشاهد، كما فى فيلم

"السلخانة خمسة" (١٩٧٢)، ومشاهد ما بعد المعركة فى "ذهب مع الريح" (١٩٣٩). وبعض الأفلام التى تصور حربًا فضائية، كما فى "يوم أن انفجرت السماء" (١٩٥٨)، و"يوم أن انفجرت السماء" (١٩٥٨)، و"يوم أن انتهى العالم" (١٩٥٦)، تصور الكارثة باعتبارها يوم القيامة والحساب.

وهناك أفلام كوارث تاريخية، تحدث فيها الكارثة فى ماضٍ بعيد، خاصة الملاحم التوراتية، بالإضافة إلى أفلام مثل "سان فرانسيسكو" (١٩٣٦) و"كابيريا" (١٩١٤). وبعض تنويعات أفلام الكوارث التاريخية تدور فى المستقبل، كما فى سلسلة "كوكب القرود" (١٩٦٨-١٩٧٣)، و"عندما تتصادم العوالم" (١٩٥١)، و"أشياء سوف تأتى" (١٩٣٦، ١٩٧٩)، و"حرب العوالم" (١٩٥٣، ٢٠٠٣، ٢٠٠٥) ولعل أفضل أفلام الكوارث التاريخية هو فيلم إنجمار بيرجمان "الختم السابع" (١٩٣٧)، الذى يستخدم قلق ومخاوف فترة "الطاعون الأسود" خلال العصور الوسطى، لصنع فيلم فنى لتأملات حول الحياة بشرف والرقص مع الموت.

كما تتضمن أفلام الكوارث بعض المعالجات الكوميدية، والتى تعطى مزية خاصة لهذا النمط الفيلمى. فالعديد من أفلام كوميديا السلابستيك (الحركية) تحتفى بالتدمير الشامل، بدءًا من ماك سينيت إلى باستر كيتون. وأفلام مثل "غرفة النوم والجلوس" (١٩٦٨)، و"صبى وكلبه" (١٩٧٦)، تقدم معالجات كوميدية للتدمير النووى. كما سخر جيم أبراهامز وديفيد زوكر من فيلم "المطار" فى فيلم "الطائرة!" (١٩٨٠، ١٩٨٢). وقدم وودى ألين محاكاة ساخرة من أفلام الوحوش فى "كل شئ تريد دائمًا أن تعرفه عن الجنس لكنك تخاف أن تسأل" (١٩٧٢)، عندما يقوم ثدى عملاق بالهجوم على مكان ريفى منعزل، وفى قصص نيويورك" (١٩٨٩) عندما تملأ أم البطلة المتوفاة السماء

وهى تتذمر. وفى فيلم "الحافلة الكبيرة" (١٩٧٦)، هناك محاكاة ساخرة تفصيلية تحدد تقاليد فيلم الكوارث الذى يدور خلال رحلة، فى سياق غير معقول لحافلة تدور بالطاقة النووية.

المواضعات والتقاليد

المواضعات السينمائية هى العناصر التى تتكرر وتميز أعمال نمط فيلمى بعينه، وهى تظهر نزعات وإشارات، وليست قواعد. لذلك، فإنه فيما عدا أفلام الكوارث التاريخية - تكون الأفلام فى الزمن المضارع، هنا والآن. فأول فيلم أمريكى عن رواية إتش جى ويلز "حرب العوالم" (١٩٥٢) يحول الزمان والمكان من لندن فى العصر الفيكتورى إلى لوس أنجلس المعاصرة. كما أن كورنيل وايلد يجعل فيلمه عن البقاء على قيد الحياة "ولا ورقة عشب" (١٩٧٠) يدور فى لندن لكى يؤكد على الحضارة المهددة بالفوضى ("حافظ على لغتك اللاتينية يا ديفيد، إن هذا يجعلك فى حالة أفضل")، وفيلم "البركان" (١٩٩٧) يلقى بحمم بومباى البركانية فى شوارع لوس أنجلس المعاصرة. فى الفيلم المزود بالصوت المجسم (سينسيراوند) "الزلزال"، وتأتى أول هزاتنا عندما نرى الناس على الشاشة، وفى فيلم "ليلة الموتى الأحياء" (١٩٦٨)، كذلك فيلم "كوجو" (١٩٨٣)، تكون مرات الهجوم على النساء فى السيارات أشد وقعًا عند مشاهدتهما فى سينما السيارات.

ولكى يعكس فيلم الكوارث تركيبة الجمهور فإنه يقدم قطاعًا مقطعيًا من المجتمع، فالكارثة تهدد الإنسانية وليس فردًا بعينه، ثم يصيب التصدع هذه المجموعة بدرجات متفاوتة وتنويعات عديدة: إن رجل الأعمال يتصادم مع داعية الأخلاق، والشخصية التى تعرف من خلال تجاربها مع الشخصية التى

تأتى معارفها من النظريات، والغنى مع الفقير، والزنجى مع الأبيض. وفى فيلم "الفك المفترس" (١٩٧٥)، يخاطر العمدة ذو البدلة البيضاء بالأمن من أجل المال، بينما الرجل القاسى النبيل كوينت (روبرت شو) يتشاحن مع أستاذ الكلية هوبر (ريتشارد دريفوس) ثم يتحدان معًا فى السراء والضراء. وفى فيلم "قارب النجاة" تدور التوترات بين رجل الطبقة العاملة (جون هودياك) والعاهرة الثرية (تالولا بانكهيد)، وبين "العائلة" الأمريكية والألمان اللامنتمين (سواء النازى، أو سميث/ شميث). وفى هذا السياق فإن الفيلم الكلاسيكى لجون فورد من نمط الويسترن "عربة السفر" (١٩٣٩) يعتبر نموذجًا، حيث أن الطبيعة القاسية – المتجسدة فى الهنود الحمر بشكل مثير للجدل – تبتلى مجموعة من النماذج الاجتماعية، كما أن هناك من "نِعَم الحضارة" متمثلة فى المتعصب التطهرى، والمصرفى النصاب. ويقوم هذا النمط الفيلمى بحل النزاعات الداخلية حين تواجه عدوًا مشتركًا.

وفى العادة فإن المجتمع يتمثل فى صورة عائلة محاصرة. ففى فيلم "الطيور" لهيتشكوك، نرى عائلة ميتش الباردة المتماسكة تحتضن ميلانى، وفى اللقطة الأخيرة نرى العصافير فى القفص كأنها تعويذة ضد قوة الطيور المتوحشة التى تحوم حول الشخصيات وهى تنسحب أمامها. وفى فيلم "الإعصار" (١٩٩٦) تتهدد العائلة/ الطاقم ليس فقط بواسطة شاحنات الصهاريج الطائرة والأبقار، وإنما أيضًا عن طريق الشركات الشريرة. وفى مكان معزول لا يجد المحاصرون إلا أن يعيشوا من خلال مواردهم القليلة، حيث لا يأتيهم عون من الخارج.

وللتأكيد على حاجة الشخصيات إلى الاعتماد على النفس والاكتفاء بها، فإن سينما الكوارث تلعب على أفكار الدين فى عصر بلا دين. إن

الشخصيات المتدينة تبدأ فى الشك فى إيمانها بدلا من أن تؤكـد عليـه. إن المجاذيب مثل العراف المخمور فى "الطيور" تستدعى إلى الـذاكرة أنبيـاء "العهد القديم"، وهم يطالبون بإنزال العقاب على المتكبرين الفاسـدين غيـر المؤمنين. ويكاد "زلزال سان فرانسيسكو" أن يحدث – فى جانب منه علـى الأقل – بسبب قيام كلارك جيبل بضرب كاهن لعب دوره سبنسر تريـسى. والكاهن الذى لعب دوره رينيه أوبرجونوا فى "الحافلة الكبيرة" يعيش حالـة من الشك لأن الله أعطاه مقعدًا بجوار النافذة، وهو محاكاة سـاخرة للكـاهن الانتهازى الذى لعبه جين هاكمان فى "مغامرة بوسايدون" (١٩٧٢). والنهاية السعيدة فى سينما الكوارث تأتى من حدس/ خبرة/ شجاعة البطل، لكن فـى العادة يسبقها الدعاء والصلاة. فعندما يغيـب الله، تقـامر شخـصيات فـيلم الكوارث، إنها تلعب "ملك وكتابة" أو تسحب أوراق "الكوتشينة" بحثًـا عـن مخرج. وفيلم "الختم السابع" على نحو خاص يفضل السعى الفردى من أجل الخلاص بدلاً من الكنيسة الفاسدة.

وفى سينما الكوارث يبرهن من يتمسك بالقانون، والمتعلم، على أنـه عاجز مثل الكنيسة تمامًا، فهذا النمط الفيلمى يـذكرنا بهـشاشة المؤسـسات الاجتماعية. ومن رجال الشرطة النادرين فى سينما الكوارث شخصية جيمس ويتمور فى "هم!". وبطولة الشرطى (جورج كينيدى) فى "الزلـزال" تخفـت بواسطة إزالة أوهامه عن القوة وتوقفه عنها. وفى العادة فإن فيلم الكـوارث يتضمن شخصية أحد العلماء، أو الأساتذة، أو الهواة مثل خبير الطيور فـى "الطيور"، لكنهم لا يستطيعون بدورهم التعامل مع الطبيعـة. إن الغمـوض يجعل العلم متضائلا، حتى لو كان العلم الجديد يساعد على المغامرة مثلما هو الحال فى كوارث الفضاء الخارجى أو التنقيب تحـت الأرض فـى "قلـب

الأرض العميق". والمتخصصون يبدأون فى الحبكة فى حالة اعتداد بالنفس، لكن الشخصيات التى تعيش حالة من الرضا تنزلق إلى حالة الرعب، لـذلك فإن هذا النمط الفيلمى يعلمنا أن نتواضع.

وأمام حالة التمزق التى تصيب الشخصيات، فـإن الحبكـة الفرعيـة الرومانسية فى فيلم الكوارث تقوم بدور أكبر من مجرد كونها تجذب الجمهور. إنها تعارض الفوضى، والنزعة الفردية غير الإنسانية وغيـر المجتمعيـة، ومخاطر المبالغات العاطفية والكبت العاطفى، أنها تعارض ذلك كله من خلال القيمة الإيجابية للحب، بما يشير إلى إمكانية تجديد المجتمع لنفسه.

إن نمط الكارثة أقدم من "العهد القديم"، وهو يتحدث بالتحديد عن زمن معين. وخلال فترة "الرعب الأحمر" (الخوف من الخطر الشيوعى فى أمريكا – المترجم) فى الخمسينيات، كانت تهديدات الكوارث غير بشرية، وحوشًـا باردة من الفضاء الخارجى (تمثل الشيوعيين القادمين من روسـيا)، وتمثـل الهجوم المضاد على العلوم النووية. وفى الوقت الذى كانت فيـه الولايـات المتحدة منقسمة حول حرب فيتنام، تحولت هوليوود بعيدًا عن صـنع أفـلام حربية، وقدمت رجال شرطة وجواسيس غير أخلاقيين، لـتعطس الأزمـات الأخلاقية الحرب فى أنماط تدور فى المدن. وهكذا فإن أفلام الكوارث فـى السبعينيات جعلت الولايات المتحدة هى أرض المعركة التى كانـت أخبـار التليفزيون تقول إنها فى أماكن أخرى.

فى فيلم "أرماجيدون" (١٩٩٨) هناك كائن فضائى ضخم فـى حجـم تكساس يهدد بتدمير الأرض، وهو فيلم يوضح كيف أن مواضـعات سـينما الكوارث تمارس تأثيرها. إن الباحث عن النفط هـارى سـتامبر (بـروس ويليس) وفريق طاقمه العجيب يتم إرسالهم لتفجير هذا الكائن مـن داخلـه.

وبشكل متضمن يوحى برسالة فيلم "كوكب القرود"، حيث يـوحى التعليـق الافتتاحى لشارلتون هيستون بالكارثة: "إن هذا قد حدث من قبـل، وسـوف يحدث مرة أخرى، إنها مسألة وقت فقط"، فإننا نرى صورًا رقميـة لتـدمير نيويورك، وباريس، وشانجهاى، ثم الكائن الفضائى ذاته. وكما لو كان تدمير الأرض كافيًا لإثارة القلق، يتصادم طاقم ستامبر مع فريق وكالـة الفـضاء الأمريكية، كما يكون على هارى أن يتعامل مع قصة الحب بين ابنته جريس (ليف تايلر) وأفضل عماله، إيه جيه فروست (بين أفليك). وعلى المـستوى الشخصى والعالمى، فإن المخاطر المتفجرة تتطلب حلولا متفجـرة، وهـى استراتيجية اكتسبت قوة دفع بعد ١١ سبتمبر. إن ستامبر يـصاب باليـأس، ويطلب من الله "قليلا من العون"، فيقوم إيه جيه من موته المفترض لكى ينقذ البشرية، ويقبله ستامبر باعتباره ابنا، وبرغم الاعتماد على الحظ فإنه يضحى بنفسه لكى يعيد إيه جيه إلى ابنته جريس. ولكى يمضى الرمز إلـى نهايـة المطاف، فإن هناك صاروخين للطاقم: حيث يتم تدمير الصاروخ الذى يحمل اسم "الاستقلال"، ويبقى الصاروخ الذى يحمل اسم "الحريـة". والـدين هنـا يخضع للنزعة الوطنية الأمريكية (وعلى علاقة بها)، فبصرف النظر عـن الكائن الفضائى الضخم، فإن الخطر الأكبر على أبطال الفـيلم يـأتى مـن التكنولوجيا الروسية المدمرة ومن رائد الفضاء الشيوعى المجنـون (بيتـر ستورمارى). إن التهديد الروسى فى فترة ما بعد الحرب الباردة يتمثل فـى شخص أبله أصابه الإدمان على الفودكا بالاضطراب والتشوش، وليس فـى خصم شرير. وفى النزعة الشعبوية الأمريكية، فإن الأبطال ويليس، وأفليك، وستيف بوشيمى، يثبتون أنهم أكثر إنسانية وفاعلية من الـضباط الملتـزمين بالقواعد. وبعد أن يتخاصم البطلان طوال الفيلم، يعبران فى نهايته عن حبهما المتبادل، وتعطى الخاتمة العاطفية نوعًا من التطهير، حتى بالنسبة للمتفـرج الذى لم تمثل المؤثرات البصرية إغراء له.

لقد كانت الجاذبية التجارية لسينما الكوارث قد تعززت بقدرة التقنيات الجديدة على تحقيق مزيد من الإبهار في المؤثرات الخاصة والصور المدهشة. لكن المتعة الأعمق تأتي من التعود على المادة الإنسانية، من الشخصيات، والتحديات التي يواجهونها، والحلول التي يقدمونها. وفيلم "أرماجيدون" يمثل بشكل خاص الاعتماد على تعود المتفرج على الأفلام السابقة وأساطير هذا النمط الفيلمي. واستمراره يسهل توحد المتفرج مع الشخصيات، وشعوره الإيهامي بالخطر، والقدرة أيضًا على البقاء.

انظر أيضاً:

"أفلام الأكشن والمغامرات"، "النمط الفيلمي"، "الخيال العلمي".

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Annan, David. *Catastrophe: The End in the Cinema*. New York: Bounty, 1975.

Broderick, Mick. *Nuclear Movies*. Jefferson, NC: McFarland, 1988, 1991.

Dixon, Wheeler Winston. *Disaster and Memory: Celebrity Culture and the Crisis of Hollywood Cinema*. New York: Columbia University Press, 1999.

Forshey, Gerald E. *American Religious and Biblical Spectaculars*. Westport, CT and London: Praeger, 1992.

Keane, Stephen. *Disaster Movies: The Cinema of Catastrophe*. London and New York: Wallflower Press, 2001.

Neale, Steven. *Genre and Hollywood*. London and New York: Routledge, 2000.

———, ed. *Genre and Contemporary Hollywood*. London: British Film Institute, 2002.

Newman, Kim. *Millennium Voices: End of the World Cinema*. London: Titan, 1999.

كتب هذا الفصل: موريس ياكوار

إيــروين ألين

(ولد فى نيويورك، ولاية نيويورك، فى ١٢ يونيــو ١٩١٦، توفى فى ٢ نوفمبر ١٩٩١).

بدأ "أستاذ الكوارث" من العلم. لقد كتب إيروين ألين، وأنتج وأخـــرج، اقتباسًا عن كتاب راكيل كارسون "البحر من حولنا" (١٩٥٢)، حيــث فــاز بأوسكار أفضل فيلم تسجيلى طويل. وقدم فيلمه "عـــالم الحيــوان" (١٩٥٦) أجواء ما قبل التاريخ بفضل فنان التحويل البارع راى هاريهــاوزن. ومــن الغرائب أن فيلم "قصة الإنسانية" (١٩٥٧) قدم آخر ظهــور جمــاعى عــن الأخوان ماركس (جروشو، هاربو، شيكو، الذين لعبوا على التــوالى بيتــر مينويت، إيزاك نيوتون، الراهب). وتحول ألين إلى السينما الروائية بإخراج "العالم المفقود" (١٩٦٠) الذى يعتمد على رواية آرثر كونان دويل، وهو الفيلم الذى يعتبر من أسلاف ستيفن سبيلبيرج "حديقة الديناصورات" (١٩٩٧).

كما كان لدى ألين حياة مهنية ثرية فى التليفزيون، حيث امتدت سلسلته "رحلة إلى قاع البحر" من عام ١٩٦٤ إلى ١٩٦٨ (فى ١١٠ حلقة). وبرغم أن سلسلته التليفزيونية المفضلة "نفق الزمن" (١٩٦٦) انتهت بعد ثلاثين حلقة فقط، فقد عاد ألين مع سلسلة "مفقود فى الفضاء" (٨٣ حلقة، ١٩٦٥-١٩٦٨) التى تدور عن عائلة روبنسون التى تعيش فى الفضاء الخارجى، كذلك "عائلة

روبنسون السويسرية" (٢٠ حلقة، ١٩٧٥-١٩٧٦)، و"الشفرة الحمراء" (١٣ حلقة، ١٩٨١-١٩٨٢).

وألين مشهور بأنه منتج فيلمين مهمين من أفلام الكوارث في السبعينيات، هما "مغامرة بوسايدون" (١٩٧٢) الذى يؤسس لتقاليد هذا النمط: فريق كبير مشهور من الممثلين، وأزمة درامية، وخطوط أخلاقية واضحة، ومؤثرات خاصة مبهرة. وفى الفيلم سفينة فاخرة تنقلب بين الأمواج العاتية، ويناضل الناجون للوصول إلى القمة (أى قاع السفينة فى هذه الحالة). أما الفيلم الثانى فهو عكس هذه التوليفة، وهو "الجحيم الشاهق" (١٩٧٤)، حيث يناضل الأبطال – كلهم من النجوم فى أدوار صغيرة – للهبوط إلى أسفل بسبب اندلاع النيران فى ناطحة سحاب. وبرغم أن هذا الفيلم خسر الأوسكار على أفضل فيلم (حصل عليه عن حق فيلم "الأب الروحى ٢")، فقد فاز بجوائز أفضل تصوير سينمائى، ومونتاج، وأغنية ("قد لا نحب أبدًا مثل هذا الحب مرة أخرى"). وأخرج ألين مشاهد الأكشن فى كل من الفيلمين، وكل مشاهد "رحلة إلى قاع البحر" (١٩٦١)، و"خمسة أسابيع فى بالون" (١٩٦٢)، و"سرب الجراد" (١٩٧٨)، والجزء الثانى من "بوسايدون": فيما بعد مغامرة بوسايدون" (١٩٧٩)، وهو الفيلم الذى حاول أن يعيش على نجاح الفيلم الأول.

كان ألين يعالج المأساة الحتمية فى الحياة الإنسانية، واستخدم التأثيرات باهظة التكاليف لكى يجذب المتفرجين بعيدًا عن التليفزيون، برغم أنه أخرج للتليفزيون لاحقًا ثلاثة أفلام كوارث صغيرة: "معلق بخيط" (١٩٧٩)،

و"الكهف"، و"ليلة سقوط الجسر" (كلاهما فى ١٩٨٣). ويقال أنه كان يعد لفيلم "مفقود فى الفضاء" عندما توفى بأزمة قلبية فى عام ١٩٩١.

مشاهدات مقترحة:

"البحر من حولنا" (١٩٥٢)، "قصة الإنسانية" (١٩٥٧)، "العالم المفقود" (١٩٦٠)، "رحلة إلى قاع البحر" (١٩٦١)، "خمسة أسابيع فى بالون" (١٩٦٢)، "مغامرة بوسايدون" (١٩٧٢)، "الجحيم الشاهق" (١٩٧٤)، "سـرب الجـراد" (١٩٧٨)، "فيما بعد مغامرة بوسايدون" (١٩٧٩).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Doyle, Arthur Conan. *The Lost World.* New York: Doran, 1912.

Fox, Gardner. *Jules Verne's Five Weeks in a Balloon.* New York: Pyramid Books, 1962.

Leinster, Murray, and Irwin Allen. *Land of the Giants.* New York: Pyramid Books, 1968.

Sturgeon, Theodore. *Voyage to the Bottom of the Sea.* New York: Pyramid Books, 1961.

موريس ياكوار

التوزيع "Distribution"

داخل صناعة السينما، يقع التوزيع فى مكان متوسط بين الإنتاج والعرض، وهو يتضمن الوظائف التالية: المبيعات، أى ضمان عقود الإيجار للعرض فى ميعاد محدد، والإعلان الموجه إلى دور العرض من خلال الإصدارات السينمائية، أو من خلال المطبوعات ووسائط الاتصال الإلكترونية، وتوصيل النسخ إلى دور العرض، ثم طريقة العرض. وقد لعبت مدينة نيويورك - عاصمة وسائط الاتصال الأمريكية - دور مركز التوزيع لصناعة السينما طوال معظم تاريخ السينما. وكان التوزيع فى الأصل يخدم دور العرض السينمائية فقط فى الأسواق المحلية والأجنبية، لكن مع تطور التقنيات الإلكترونية الجديدة، فإنه يشمل الآن أيضًا الأسواق الفرعية مثل تليفزيون الشبكات، وتليفزيون الكيبل، والفيديو المنزلى، والإنترنيت. والتوزيع خارج دور العرض يشمل وظائف مشابهة، لكنه يخدم منظمات تعليمية، واجتماعية، ودينية، خارج دائرة العرض التجارى.

وعند توزيع فيلم روائى طويل، تقوم الشركة المنتجة بطلب رسوم من المنتج (هكذا فى الأصل، وربما الأدق: الموزع) بناء على العوائد الكلية (الإيجارات) التى سوف يتلقاها الفيلم. وفى هوليوود تتراوح الرسوم بين ٣٠ و٤٥ فى المائة من إجمالى الإيرادات، تبعًا للسوق. وتظل هذه الرسوم سارية طوال مدة عقد التوزيع، ويعاد النظر فيها عند توزيع الفيلم فى "نافذة" جديدة،

مثل الفيديو المنزلى، أو تليفزيون الكيبل، أو شبكات التليفزيون. وعائدات هذه الرسوم تهدف إلى معادلة نفقات الموزع، للحفاظ على إدارة المبيعات، واستعادة تكاليف الدعاية والإعلانات، بالإضافة إلى تحقيق ربح. وعندما يقوم الموزع بتمويل فيلم روائى طويل، فإن هذه الرسوم تهدف أيضًا لتعويض الشركة عن تقبل مغامرة تمويل الإنتاج.

لقد كانت هوليوود تعمل على المستوى العالمى منذ العشرينيات. وكانت الشركات السينمائية الأمريكية تهيمن على الشاشات خارج البلاد كما تسيطر عليها داخل البلاد. وكانت هذه الشركات توزع الأفلام ذات الجاذبية الجماهيرية، وتحصل على نصيب الأسد من عائدات شباك التذاكر. وقبل الحرب العالمية الثانية كان ما يقرب من ثلث عائدات هوليوود يأتى من الخارج، وزادت هذه النسبة إلى النصف فى الستينيات. وعندما زاد الطلب على الترفيه السينمائى فى كل أنحاء العالم، خاصة فى أوربا الغربية، ودول المحيط الهادى وأمريكا اللاتينية خلال الثمانينيات، دخلت هوليوود عصر العولمة. ومن الناحية العملية كانت العولمة تعنى أن الشركات السينمائية ترتقى فى عملياتها العالمية إلى موقع متميز من خلال التوسع "الأفقى" عندما تطرق أسواقًا جديدة فى أنحاء العالم، والتوسع "الرأسى" فى تكوين تحالفات مع المنتجين المستقلين لتوسيع قوائم الأفلام التى توزعها، ومن خلال "الشراكة" مع مستثمرين أجانب لضمان مصادر جديدة للتمويل. وأدى تحقيق هذه الأهداف إلى حركة دمج داخل هوليوود مازال تجرى حتى الآن. وسوف يكشف تاريخ هذه الاندماجات عن كيفية أن عمالقة وسائل الاتصال المعاصرين – مثل تايم وارنر، ونيوز كورب، وديزنى، وفياكوم – يقومون بحماية مواقعهم الحصينة بتعزيز قدراتهم فى مجال التوزيع.

الممارسات المبكرة

لأن الأفلام الأولى كانت بدعًا بصرية جديدة، فقد وصلت إلى الجمهور عن طريق الفودفيل، إذ كانت الشركات الرائدة تقوم بتوليف باقات، تتألف من آلة عرض، وعامل لآلة العرض، وأفلام، يرحلــون مــع فــرق الفودفيــل، ويقدمون فصولا من عشر دقائق إلى عشرين دقيقة. وكان الفصل الجديد يتم تقديمه لأول مرة في دار عرض كبرى، في نيويورك، ثم ينتقــل إلــى دور عرض أخرى بعد ذلك. وهذا الشكل الذي يطلق عليه التوزيع "المتجول" كان مثاليًا لفن السينما الوليد، حين كان هناك عدد محــدود مــن الموضــوعات، والآلات، والعاملين المدربين عليها.

وبينما كانت الأفلام تجد طريقًا للعرض في مسارح الفودفيل في المدن الكبرى، فقد انضم الموزعون إلى هذا الطريق. فبمجرد أن أصــبحت آلات العرض متاحة للشراء، قام العارضون بحمل الأفلام إلى المدن الصغرى في أمريكا، وعرضها في مدن الملاهي، وصالات الحفلات، والمحلات الخالية. وكان على هؤلاء العارضين في البداية أن يشتروا الأفلام من المنتجين، وهو أمر باهظ التكاليف، لكن خلق سوق لتبادل الأفلام منذ حوالي عام ١٩٠٣ حل المشكلة عندما أتاح للعارضين تأجير الأفلام مقابل مبلغ يمثل جزءًا فقط من قيمة الشراء، وهو ما ساعد على زيــادة عــدد دور العــرض الرخيــصة (نيكلوديون) منذ عام ١٩٠٥.

ولاستثمار هذا الطلب المتزايد على الترفيه السينمائي، قامت شــركات الأفلام الرائدة بتكوين "شركة براءات اختراع الصور المتحركــة" (MPPC) في عام ١٩٠٩، وحاولت السيطرة علــى الــصناعة، وقــام هــذا الاتحــاد الاحتكاري (تراست) بوضع معايير لزمن الأفلام بحوالي خمس عشرة دقيقة،

وهو ما يمثل بكرة واحدة من ألف قدم، كما خلق نظامًا للتوزيع على المستوى القومى، بإعطاء تراخيص لمراكز تبادل الأفلام. وكان الهدف هو تزويد دور العرض بإمداد مستمر من الأفلام القصيرة لبرامج قد تتغير بشكل يومى. وفى عام ١٩١٠، قامت الشركة بالسيطرة على التوزيع بتكوين الشركة الفرعية "جنرال فيلم"، وبرغم أن القضاء حكم فى النهاية بأن تكوين "شركة براءات اختراع الصور المتحركة" غير قانونى، فإن هذا الاتحاد الاحتكارى حقق الاستقرار للصناعة. وعلى سبيل المثال فإن شركة "جنرال فيلم" قامت بتحسين الظروف المضطربة فى السوق، عندما طبقت نظام "تحديد المنطقة"، حيث لا تستطيع دور العرض فى منطقة معينة أن تعرض نفس الأفلام فى نفس الوقت، كما طبقت تصنيف دور العرض بحجمها ومكانها، كما قامت بتنظيم تحديد الأسعار، بالإضافة إلى معايير أخرى.

ومع ظهور الأفلام الروائية الطويلة، والتى حددتها الصناعة بأنها ذات البكرات العديدة والمضمون غير المعتاد الذى يستحق حجزًا ودعاية خاصين، كان من المطلوب وضع نظام جديد للتوزيع لخلق مزيد من العائدات، التى تعوض نفقات الإنتاج العالية. فى البداية استخدم المنتجون والمستوردون طريقة "حقوق الولايات"، والتى تتضمن بيع حقوق التسويق، لفيلم محدد لمنطقة بعينها للموزعين فيها، والذين يقومون بتأجير الفيلم لدور العرض بسعر موحد أو على أساس النسبة. كما استخدم المنتجون والمستوردون العروض المتجولة لتسويق أفلامهم. وهذه الطريقة استغنت عن الوسطاء، وأتاحت للعارضين حجز دار للعرض على أساس نسبة من الإيرادات، ثم يرحلون إلى مكان آخر. وتلك الطريقة أتاحت للمنتج أو المستورد – وليس للموزع الفرعى – أن يحصل على أغلب إيرادات شباك التذاكر إذا حقق الفيلم نجاحًا تجاريًا. ومن عام ١٩١٢ إلى ١٩١٤، تم توزيع حوالى

٣٠٠ فيلم روائى باستخدام هذه الطرق. وكانت طرق توزيع حقوق الولايات، والعروض المتجولة، طرقًا مرضية لاستغلال فيلم واحد فى وقت واحد، لكن إذا أراد المنتجون توسيع وتنظيم إنتاجهم، وكان من الأفضل أن تكون هنـــاك طريقة أخرى.

كان دابليو هودكينسون (١٨٨١-١٩٧١) يعمل سابقًا فى شركة "جنرال فيلم"، وخلق مثل هذا النظام فى عام ١٩١٤، عندما أقنـــع مجموعـــة مـــن شركات تبادل حقوق الولايات الإقليمية أن يوحدوا قواهم، لتكـــوين "شـــركة أفلام باراماونت"، وهى أول موزع قومى للأفلام الروائية. لقد ضمنت خطة هودكينسون لأصحاب دور العرض إمدادًا مستمرًا من الأفلام الروائيـــة، لأن باراماونت سوف تساعد المنتجين على تمويل أفلامهم والإعلان عنها، مـــن خلال التأجير المسبق الذى يتم جمعه من شركات تبادل الأفلام. وفى مقابـــل ذلك، فإن الشركة سوف تطالب المنتجين برسم توزيع ٣٥ فى المائـــة مـــن حصيلة شباك التذاكر، لكى تغطى نفقاتها وتحقق هامش ربح جذابًا لأفـــضل المنتجين الأمريكيين، مثل شركة "فيماس بلايرز" لأدولف زوكور، وشـــركة جيسى إل لاسكى، ومنتجين آخرين، قاموا بالتوقيع على اتفاقات طويلة الأجل ضمنت لشركة باراماونت الحقوق الحصرية لأفلامها.

وكانت باراماونت تهدف إلى عرض ١٠٤ فلم كل عام، بمـــا يكفـــى لملء زمن عرض يغير البرنامج مرتين كل أسبوع. وتعاقـــد أصـــحاب دور العرض على برنامج باراماونت كله فيما عـــرف باســـم "الحجـــز مـــسبقًا" أو "الحجز بالجملة"، وبرغم أن هذا النظام سوف يساء استخدامه كثير، ببيـــع أفلام ضعيفة اعتمادًا على وجود أفلام قوية، فإن هذا النظام كان عنـــد بدئـــه يرضى كل الأطراف. كما قام هود كينسون بتصنيف دور العرض مـــن دار

العرض التى تعرض الفيلم عرضًا أول إلى تلك التى تعرضه عرضًا خامسًا، اعتمادًا على حجم وحالة وموقع دار العرض (التى تكون فى مركز المدينة، أو فى مدينة كبرى، أو فى قرية). ومع زيادة "الهوس بالفيلم الروائى"، دخل موزعون آخرون فى أمريكا إلى السوق، من بينهم مترو بيكتشرز، ويونيفرسال، وشركة أفلام فوكس".

أقنع هذا التوسع الهائل فى صناعة وتجارة السينما أدولف زوكور (١٨٧٣-١٩٧٦) بضرورة اندماج باراماونت ومنتجيها، ليس فقط من أجل التأثير على اقتصاديات مجال الإنتاج، لكن أيضًا للقبض على نصيب أكبر من السوق. واعترض هود كينسون على الفكرة، فقد كان رأيه أن الفروع الثلاثة لصناعة السينما - الإنتاج، والتوزيع، والعرض - يجب أن تبقى منفصلة، وأن الأفلام الجيدة، مع التوزيع الجيد، مع إدارة جيدة لدور العرض، سوف تؤدى إلى استقلال حيوى بينها. لكن لم يكن الممكن تجاهل رأى زوكور، فمن خلال سلسلة من المناورات المعقدة، قام زوكور بإزاحة هود كينسون فى يونيو ١٩١٦، ثم دمج فيماس بلايرز مع الأستوديو الذى كان يملكه جيسى لاسكى (١٨٨٠-١٩٥٨)، فقد كان كل منهما - منفصلين - يعتبران المنتج الأول والثانى فى أمريكا، لكنهما معًا - باعتبارهما "شركة فيماس بلايرز - لاسكى" - يمثلان طبقة لوحدها. وأصبحت باراماونت هى ذراع التوزيع للشركة الجديدة. (أصبحت باراماونت فيما بعد اسم الشركة الأم). وعندما أكمل زوكور عمليات الدمج والاستحواذ فى ديسمبر ١٩١٧، كان قد خلق أكبر شركة سينمائية فى العالم. وبتطبيق المرحلة التالية من تفكيره، زاد زوكور من تأجير الأفلام، وتوسع فى برنامج الإنتاج، لذلك بحلول عام ١٩١٨ قامت باراماونت بتوزيع ٢٢٠ فيلمًا روائيًا طويلا، وهو أكبر رقم فى عام واحد قبل أو بعد ذلك.

ممارسات نظام الأستوديو

أدت خطط زوكور إلى هجوم مضاد من أصحاب دور العرض الذين كانوا يعارضون سياساته، مما أدى في النهاية إلى حركة دمج خلقت صناعة متكاملة رأسيًا، تتحكم فيه شركات تعد على أصابع اليد الواحدة، وذلك بنهاية العشرينيات، وهى باراماونت، إخوان وارنر، شركة ليو (إم جى إم)، شركة فوكس للقرن العشرين، آر كيه أوه. وخلال العصر الذهبى لهوليوود، التصق التوزيع بنظام "العرض – البيع بالتصفية – تحديد المنطقة"، فقد كانت أمريكا مقسمة إلى ثلاثين سوقًا، كل منها مقسمة إلى مناطق تحدد درجات دور العرض. وكانت دور العرض التى تعرض أفلامًا جديدة هى "العرض الأول"، وهى الموجودة فى المناطق المركزية من العواصم الكبرى، ومملوكة أساسًا بدوائر ذات علاقة بالشركات الكبرى، وتضم الواحدة منها آلاف المقاعد، وأسعار تذاكرها هى الأعلى، وتمثل حوالى ٥٠ فى المائة من كل عدد التذاكر المباعة. أما دور "العرض الثانى" فهى موجودة فى الأحياء، وأسعار تذاكرها أقل. وتأتى دور "العروض المتأخرة" والموجودة فى المجتمعات النائية، وأسعار تذاكرها هى الأدنى. وعبر الزمن، فإن أى فيلم روائى طويل يتم عرضه فى كل أنحاء البلاد من العواصم حتى القرى. وهذا النظام يشبه نظام السلع الاستهلاكية الأخرى: أولا توجد فى المحلات المتخصصة، ثم توجد فى الأقسام العامة فى المحلات، ثم فى أماكن البيع الصغيرة.

وخلال فترة "الكساد الكبير"، انتشر نظام الفيلمين فى برنامج واحد وبثمن تذكرة واحدة من أجل استجلاب الزبائن، وقد تطلب هذا النظام من الشركات الكبرى إنتاج نوعين من الأفلام الروائية الطويلة: الطبقة (أ)

والطبقة (ب). أما الأفلام من الطبقة (أ) فتقدم نجومًا، وقيمًا إنتاجية عالية، وتعتمد على رواية ومسرحيات شهيرة، أما أفلام الطبقة (ب) فكانت – في أفضل الأحوال – أنماطًا فيلمية غير مكلفة يمكن اعتبارها من قبل الشركات على أنها مجرد ملء للوقت. ولكي تستعيد الشركات ما أنفقته على الأفلام ذات الجودة العالية، فإنها تقوم بتأجير هذه الأفلام على أساس نسبة مئوية من عائدات شباك التذاكر، بينما كانت الأفلام رخيصة التكاليف تباع بتسعيرة موحدة. وكان النوع الأول يساعد الشركات على الاستفادة من ازدهار شباك التذاكر، بينما كان النوع الثانى يساعدها على تغطية التكاليف، وأن تعمل استوديوهاتها بكل طاقتها.

وكانت الممارسات التى تقوم بها الصناعة: (عرض – تصفية – تحديد مناطق)، والبيع مسبقًا، والتمييز بين أسعار التذاكر، تستخدمها الشركات الكبرى لانتزاع أكبر أرباح ممكنة من السوق، وإبقاء أصحاب دور العرض فى موقع تابع. وكنتيجة لذلك فإن وزارة العدل الأمريكية رفعت قضية مضادة للاحتكار، ضد الشركات الكبرى فى عام ١٩٣٨، وبعد عشر سنوات وصلت "قضية باراماونت" – وهو الاسم الذى اشتهرت به – إلى المحكمة العليا، وفى قرار تاريخى قضت المحكمة بأن "الشركات الخمس الكبرى" تآمرت لاحتكار العرض، وأعلنت أن ممارسات هذه الشركات تمثل قيودًا غير قانونية على الصناعة، مثل البيع مسبقًا، حيث تقوم الشركات بتأجير أفلامها إلى أصحاب دور العرض المستقلين على أساس الكل أو لا شىء (بالجملة)، ومثل التصفية والعروض غير العادلة، التى تطيل فترة انتظار دور العرض الثانية والثالثة للأفلام الجديدة، بالإضافة إلى الاتفاقات التفضيلية بين الشركات الخمس الكبرى وبعضها البعض. ومن أجل كسر احتكار

العرض، قضت المحكمة العليا أن تفصل الشركات الخمس الكبرى بين سلاسل دور عرضها، وفروع الإنتاج والتوزيع. ورغم أن الشركات الكبرى ركزت إنتاجها على الأفلام الكبيرة، فإن الطلب على الأفلام منخفضة الميزانية ظل قويًا حتى دخول التليفزيون إلى الساحة خلال الخمسينيات، خاصة المدن الصغرى. لقد كانت الصناعة خلال الثلاثينيات والأربعينيات تحدد "أفلام استغلال موضوعات محددة" باعتبارها الأفلام التى تتناول مشكلات اجتماعية بطريقة مثيرة للعواطف، مثل فيلم شركة إخوان وارنر "أنا هارب من عصابة متسلسلة" (١٩٣٢)، والذى يكشف عن الظروف البائسة فى أحد سجون ولاية جورجيا، كذلك فيلم نفس الشركة "غضب أسود" (١٩٣٥)، الذى يتناول بشكل درامى القلاقل العمالية والصناعية فى مناجم الفحم فى ولاية بنسلفانيا. وبعد وصول التليفزيون، أصبحت أفلام استغلال الموضوعات مرتبطة بالأفلام قليلة التكاليف من نمط الخيال العلمى، والرعب، وموسيقى الروك آندرول، وأفلام السباق، والتى تهدف إلى جذب المراهقين ومرتادى دور عرض سينما مواقف السيارات. وكان توزيع هذه الأفلام يتم عن طريق المنتجين المستقلين والشركات الصغرى خارج التيار الرئيسى فى هوليوود، مثل إدوارد سمول (١٨٩١-١٩٧٧)، و"جانجل سام" كاتزمان فى شركة كولومبيا (١٩٠١-١٩٧٣)، وشركة أللايد أرتيستس (مونوجرام سابقًا)، وشركة "أميريكان إنترناشيونال بيكتشرز" (إيه آى بى).

وبرغم أن "قرار قضية باراماونت" أعاد بناء تنظيم الصناعة، فإنه لم يقلل بأية حال أهمية الشركات الكبرى. فمن خلال السماح للشركات الكبرى بالاحتفاظ بفروعها الخاصة بالتوزيع، فإن القضاء - سواء كان معتمدًا ذلك أم

لا – أعطى هذه الشركات الوسيلة للاستمرار فى التحكم فى السوق. والسبب هو أن تناقص الطلب على الأفلام خلال الخمسينيات أغلق سوق التوزيع أمام أى قادمين جدد، وكان التوزيع يمثل عائقًا كبيرًا يصعب تجاوزه. فلكى يعمل الموزع بفاعلية، فإنه يحتاج إلى فريق مبيعات غير العالم وإلى رأسمال، لكى يمول من عشرين إلى ثلاثين فيلمًا كل عام. وحيث أن السوق كان يستوعب أقل من الأفلام خلال تلك الفترة، فإنه كان يدعم عددًا محدودًا فقط من الموزعين، وهو ما يماثل بالتقريب العدد الذى كان موجودًا فى زمن "قضية باراماونت".

تسويق الفيلم الكبير

بعد الحرب العالمية الثانية، لم تعد الأمور قط كما كانت بالنسبة لصناعة السينما، فمنذ عام ١٩٤٧ بدأت رياح سوء الحظ تهب دون توقف لمدة عشر سنوات، تناقص خلالها عدد رواد السينما إلى النصف. كان السبب الرئيسى هو التليفزيون، الذى حل محل السينما باعتباره الوسيلة الأساسية للترفيه بالنسبة للشعب الأمريكى. وقللت الأستوديوهات من إنتاجها، وأصبح الجمهور أكثر انتقائية وتمييزًا فى أذواق الفرجة على الأفلام. لذلك كانت الأفلام يتم إنتاجها وتوزيعها بشكل فردى. وخلال الستينيات، تبنت هوليوود توليفة الفيلم التجارى فائق النجاح لكى يصل إلى جمهور عريض. كانت التوليفة الجديدة: "اجعل الفيلم ضخمًا، واجعل الجمهور يتفرج على شئ ضخم، وقم ببيع شئ ضخم"، ونجحت هذه التوليفة، ونتج عنها أفلام تستهدف الجمهور العائلى مثل "حول العالم فى ثمانين يومًا" (١٩٥٦)، و"بن هور" (١٩٥٩)، و"الخروج" (١٩٦٠)، و"صوت الموسيقى" (١٩٦٥)، و"عازف كمان على السطح" (١٩٧١).

وقام الفيلم الكبير بتغيير العلاقة الثلاثية (عرض – تصفية – تحديد منطقة) إلى علاقة ثنائية، فقد كان الفيلم التجارى فائق النجاح يعرض فى كل الأسواق، أولا فى دور عرض مختارة فى اتفاقات حصرية، ثم فى عدد كبير من دور العرض لجمع ما تبقى من إيرادات السوق. وهناك طريقة أخرى لوصف هذا النمط من التوزيع، هى "بطئ وسريع"، كما غيَّر الفيلم التجارى فائق النجاح جداول العرض أيضًا، فبدلا من عرض الأفلام طوال العام على فترات منتظمة، كانت الشركات تقدم أفلامها المهمة خلال أجازات الكريسماس وعيد الفصح وبداية الصيف.

سوق الأفلام الفنية

كانت الأفلام الأجنبية مستبعدة إلى حد كبير من السوق الأمريكية منذ العشرينيات، ولم تكن تصل إلى دور العرض فى الولايات المتحدة إلا بعد الحرب العالمية الثانية، حيث كان يتم عرضها فقط فى نيويورك وبعض مدن كبيرة قليلة أخرى. وبعد الحرب بدأ عرضها فى عدد متزايد من دور عرض سينما الفن فى أنحاء البلاد، وخلقت صناعة فرعية عرفت باسم سوق سينما الفن، والتى كانت مكرسة لشراء وتوزيع عرض الأفلام الناطقة بلغة أجنبية، والأفلام الناطقة باللغة الإنجليزية وتم إنتاجها فى الخارج. وبدأت موجات من الأفلام الروائية الطويلة، المستوردة من إيطاليا وفرنسا والسويد وبريطانيا واليابان، فى الدخول إلى البلاد، ومنها أفلام كلاسيكية مثل "روما مدينة مفتوحة" (روبيرتو روسيلليني، ١٩٤٥)، و"أجازة مسيو أولو" (جاك تاتى، ١٩٥٣)، و"الختم السابع" (إنجمار بيرجمان، ١٩٥٧)، و"هاملت" (لورانس أوليفييه، ١٩٤٨)، و"راشومون" (أكيرا كيروساوا، ١٩٥١). لم تكن هذه الأفلام الأجنبية تحقق نجاحًا تجاريًا بالمقارنة مع أفلام هوليوود، لكن تأثيرها على الثقافة السينمائية الأمريكية كان هائلا. وأصبحت موضوعًا منتظمًا

تتناوله المقالات والمراجعات النقدية فى جريدة "نيويورك تايمز"، والمجلات ذات التوزيع الجماهيرى، والدوريات الموجهة للمثقفين، والصحافة السينمائية. كما كان يتم ترويجها بواسطة المتاحف، والمهرجانات السينمائية، وأقسام السينما والأدب فى الجامعات فى كل أنحاء البلاد.

وكان توزيع الأفلام الأجنبية يتم فى الأصل عن طريق شركات مستقلة صغيرة تعمل فى نيويورك، مثل جوزيف بورستين، ويانوس فيلمز، ولوبيرت فيلمز، لكن بحلول الستينيات كانت هوليوود قد سيطرت على سوق سينما الفن، حيث أصبحت الإمكانية التجارية لها واضحة عندما حطمت بعض هذه الأفلام أرقامًا قياسية فى شباك التذاكر، مثل فيلم "وخلق الله المرأة" (روجيه فاديم، ١٩٥٦) من بطولة بريجيت باردو، وفيلم "ليس يوم الأحد أبدًا" (جول داسان، ١٩٦٠) من بطولة ميلينا ميركورى. ولأن الأفلام الأجنبية قد تواجه صعوبة فى الحصول على موافقة من "إدارة ميثاق الإنتاج" (الرقابة) بسبب مضمونها الجنسى، فقد التفت الشركات الكبرى حول المشكلة بتكوين فروع لتوزيع أفلام الفن، والتى إما تكون حصلت على حقوق توزيع أفلام مكتملة، أو أنها تقوم بتكوين تحالفات مع فنانين جدد وتقديم تمويل الإنتاج لمخرجين شباب. وسرعان ما كانت الشركات الكبرى قد استحوذت على أهم المخرجين "المؤلفين" الأوربيين، مثل مايكلانجلو أنطونيونى (ولد عام ١٩١٢)، ولوكينو فيسكونتى (١٩٠٦-١٩٧٦)، وفيديريكو فيللينى (١٩٢٠-١٩٩٣) من إيطاليا، وتونى ريتشاردسون (١٩٢٨-١٩٩١)، وجوزيف لوزى (١٩٠٩-١٩٨٤)، وكاريل رايز (١٩٢٦-٢٠٠٢) من بريطانيا، وفرانسوا تروفو (١٩٣٢-١٩٨٤)، وجان لوك جودار (ولد عام ١٩٣٠)، ولوى مال (١٩٣٢-١٩٩٥)، وإيريك رومير (ولد عام ١٩٢٠) من فرنسا، وإنجمار بيرجمان (ولد عام ١٩١٨) من السويد.

وتشكل الجمهور الرئيسى للأفلام الأجنبية من جيل الأمريكيين "عشاق السينما"، وطلبة الجامعات فى عمر العشرينيات والثلاثينيات. وكنتيجة لهذا الاهتمام فى الأوساط الطلابية، بدأت الكليات والجامعات فى تقديم مناهج دراسية فى تاريخ ونظريات ونقد السينما، كما دعمت ما يقدر بحوالى أربعة آلاف جمعية سينمائية، كان يرتادها حوالى ٢,٥ مليون متفرج كل عام منذ ١٩٦٨. وكانت الأفلام الأجنبية هى المادة الأساسية لهذه الجمعيات، التى عرضت أيضًا كلاسيكيات هوليودية، وأفلامًا تسجيلية وتجريبية. ولرعاية وتشجيع هذا الجمهور فيما يسمى سوق الـ ١٦ مم خارج دور العرض التجارية، قام موزعو الأفلام الأجنبية المستقلون، مثل يانوس فيلمز، ونيويوركر فيلمز، بالتوقف عن توزيع سينما الفن المعتادة، وركزت على المشهد الجامعى، وسرعان ما انضم إليها شركات هوليوود الكبرى التى كانت بدورها تريد نصيبها من الكعكة. وحيث إن الأفلام الفنية التى كان يتم توزيعها قد صنعت بالفعل أسماء فى السوق التجارية وفى وسائط الاتصال الأمريكية، فإن الشركات التى كانت تتعامل مع سوق الـ ١٦ مم روجت لقوائمها من خلال الكتالوجات أساسًا، والتى كانت تحتوى أساسًا على وصف لمضمون الأفلام وشروط إيجارها. لقد كان هذا السوق موجودًا منذ الثلاثينيات، وحصل على معظم تجارته من تأجير الأفلام التعليمية للجامعات والمدارس حتى جاءت الأفلام الأجنبية.

وتناقصت سوق سينما الفن بعد عام ١٩٦٩، عندما بدأت الأفلام الأمريكية ذات المضمون الموجه للكبار فقط فى استهداف سوق الشباب، مثل فيلم "فى لهيب الليل" (١٩٦٧)، و"الخريج" (١٩٦٧)، و"بونى وكلايد" (١٩٦٧)، والتى حققت نجاحًا كبيرًا. كما حدث أفول لميثاق الإنتاج (الرقابة)

فى عام ١٩٦٨، وثورة ثقافية فى الولايات المتحدة، مما استهل فترة من الصراحة غير المسبوقة فى السينما الأمريكية، تفوقت على كل ما عداها فى دوائر سينما الفن. وبرغم أن الجمعيات السينمائية فى الجامعات حلت محل دور عرض سينما الفن خلال السبعينيات، فإنها هى ذاتها تناقصت عندما قدمت سوق الفيديو المنزلى عددًا ضخمًا من الأفلام القديمة – الأجنبية والمحلية – والمتاحة للإيجار. ومنذ عام ١٩٧٠، أصبح سوق سينما الفن يمثل دائرة عمل ضيقة تعتمد على الأفلام الناطقة بلغات أجنبية، أو الناطقة بالإنجليزية والتى تم إنتاجها فى الخارج بدون أى دعم أمريكى. وبرغم أن الشركات الكبرى عاودت الدخول إلى سوق سينما الفن خلال التسعينيات، سواء بتكوين أقسام للكلاسيكيات أو بالاستحواذ على الموزعين المستقلين الناجحين، مثل ميراماكس و"نيولاين فيلمز"، فإن هذه السوق استمرت فى تحقيق القليل فقط من الأفلام الناجحة كل عام.

الأسواق الثانوية

قبل التليفزيون كانت الأفلام الروائية الطويلة تكاد أن تقتصر فى عرضها على دور العرض التجارية فقط، لكن بعد ظهور التليفزيون ساهم هذا الوسيط الجديد فى إطالة العمر التجارى للأفلام بخلق أسواق ثانوية مساعدة. وكانت الاستوديوهات خلال الخمسينيات فى حاجة ماسة إلى المال، لذلك باعت مكتباتها من أفلام ما قبل عام ١٩٤٨ للاتحادات التليفزيونية، التى قامت بتأجيرها لمدد معينة للمحطات التليفزيونية المحلية لتملأ برامجها. وكانت الاستوديوهات حرة فى التخلص من أفلام ما قبل عام ١٩٤٨ لأنها كانت تتحكم فى حقوق البث التليفزيونى وكل حقوق الأسواق الثانوية الأخرى. أما

مبيعات أفضل الأفلام الهوليودية الحديثة للتليفزيون فلم تحدث إلا في عام ١٩٦٠، عندما وصلت هوليوود إلى اتفاق مع نقابات الفنانين فيما يتعلق بالتعويض المناسب. وأصبحت شبكة "إن بى سى" هى الأولى فى استخدام أفلام ما بعد عام ١٩٤٨ فى البث فى الأوقات الرئيسية، وذلك فى خريف عام ١٩٦١، مع انطلاق برنامجها "ليلة السبت فى الأفلام مع إن بى سى"، وتبعتها شبكة "إيه بى سى" فى عام ١٩٦٢، ثم "سى بى إس" فى عام ١٩٦٥.

وهكذا أصبحت الشبكات التليفزيونية منذ الستينيات سوقًا ثانية لتسويق الأفلام التجارية. كما خلق تطور الفيديو المنزلى. وتليفزيون "الدفع مقابل المشاهدة"، أسواقًا ثانوية إضافية للأفلام الروائية. والآن بعد أن يكمل الفيلم الروائى عروضه فى دور العرض، يتم عرضه فى "النوافذ التالية على فترات محددة: أولا مع الفيديو المنزلى والدفع مقابل المشاهدة، ثم فى تليفزيون الكيبل، وأخيرًا فى الشبكات التليفزيونية. وعندما يمضى فيلم فى قنوات التوزيع هذه، فإنه يتم استغلاله فى كل سوق على حدة، مع استثناء الفيديو المنزلى حيث يصبح مفتوحًا دون نهاية. وعند كل نقطة من هذا المسار، يتناقص سعر الفيلم للمستهلك التالى: يتم عرض الأفلام أولا فى دور العرض بأعلى سعر لزبائن "الأعلى جودة"، أى الناس المتعطشين لرؤية الأفلام، ويقبلون دفع ثمن التذكرة، ثم يتم عرض الأفلام بعد ذلك إلى زبائن "الأقل جودة" بأسعار تقل مع الزمن. لذلك فإن الزبون الذى يرضى بالانتظار زمنًا طويلا بما فيه الكفاية سوف يستطيع فى النهاية أن يرى فيلمه المفضل "مجانًا" فى تليفزيون الشبكات. وتوزيع الأفلام بهذه الطريقة يتيح للموزع أن يطرق كل قطاع من السوق بطريقة منظمة، وبأسعار تتناسب مع الطلب. وأصبح سوق الفيديو المنزلى هو الأكثر ربحًا بين الأسواق الثانوية، وبحلول عام ١٩٨٩ تفوق على عائدات شباك التذاكر المحلى بمقدار الضعف.

سوق البورنوجرافيا

كما قامت نظم التوزيع الإلكترونية بخلق أسواق ثانوية مساعدة جديدة للأفلام الروائية الطويلـــة، فإنهـــا خلقـــت أيـــضًا قنـــوات توزيـــع جديـــدة للبورنوجرافيا، التي كانت من قبل صناعة سرية تعمل بشكل هامشي، لكنهـــا أصبحت الآن سوقًا داخل التيار الرئيسي. فقد أتاح مشغل شـــرائط الفيـــديو لأفلام البورنوجرافيا أن تدخل المنازل في الثمانينيات، ويمكن الآن شراء هذه الأفلام أو تأجيرها من محلات الفيديو والموسيقى، ومن سلاســـل المحـــلات المتخصصة في ذلك، ويمكن طلبها في المنزل وفي الفنادق الفـــاخرة عبـــر تليفزيون الكيبل من خلال طريقة "الفيديو تحت الطلب"، كما يمكن الحـــصول عليها من الإنترنيت. إن القبول واسع النطاق للبورنوجرافيا خلـــق صـــناعة تنافس هوليووه في عائداتها وحجمها. وهي تتركز بالقرب من وادي ســـان فيرناندو، وتتألف من ٧٥ إلى ٨٥ شركة إنتاج كبـــرى تـــصنع آلافـــا مـــن العناوين كل عام وتحصل على عائدات تقدر بمليارات الدولارات.

هوليوود الجديدة

بعد الدخول في فترة دمج بين الشركات في أواخر الستينيات وخـــلال السبعينيات، فإن "هوليوود الجديدة" التي نتجت عن ذلك اســـتهدفت جمهـــور الشباب بشكل يكاد أن يكون حصريًا. وللوصول إلى هذا الجمهور – الـــذي يتألف من القطاع السكاني للمراهقين ومن هم قبل سن المراهقـــة، وعـــشاق السينما بين سن العاشرة والرابعة والعشرين – طورت الأستوديوهات فكـــرة واضحة عن الأفلام فائقة النجاح التي تقدم النجوم في ســـوق دور عـــرض

السينما السائدة. ومضت الأفلام فائقة النجاح تعرض جنبًا إلى جنب مع العرض فى أكثر الفترات جماهيرية، وهى الأسابيع الأربعة عشر فى الصيف خلال فترات إجازات المدارس. ومنذ فيلم "الفك المفترس" أصبحت هذه الطريقة هى وسيلة سريعة لاستعادة نفقات الإنتاج، بعرض الفيلم لأول مرة فى أكثر من ألفى دار عرض فى وقت واحد، مدعومًا بحملة إعلانية مكثفة فى كل أنحاء البلاد. وقد استفاد هذا النظام من تغيرات التوزيعات السكانية بخدمة دور عرض مراكز التسويق فى الضواحى، بعيدًا عن وسط المدينة الذى يزداد تدهورًا، وأفول دور العرض الفاخرة فيه.

وبرغم أن التليفزيون قد أصبح بالفعل وسيطًا قويًا للإعلان، فقد استمرت حملات هوليوود الإعلانية فى الاعتماد على الوسيط المطبوع فقط حتى السبعينيات، عندئذ أصبح التليفزيون هو الوسيط الأساسى للإعلان عن معظم الأفلام. وبدأت الأستوديوهات فى الاعتماد أكثر على إعلانات الوسائط الجماهيرية لكى تبيع أفلامها، وأصبحت الآن تكاليف بيع أحد الأفلام تكاد أن تقارب تكاليف إنتاجه. وفى الوقت ذاته، اعتمدت الأستوديوهات بشكل تزايد على تجارة السلع المرتبطة بالأفلام. كانت هذه التجارة فى السابق شكلا من أشكال الإعلان، لكن منذ السبعينيات أصبحت مبيعات هذه السلع - مثل التيشيرتات والدمى - تمثل ربحًا أساسيًا. وقادت شركة ديزنى هذا الاتجاه عندما قامت بترخيص حقوق شخصيات أفلامها، والتحقت الأستوديوهات الأخرى بالركب، كما فى حالة فيلمى شركة فوكس للقرن العشرين "حرب النجوم" (١٩٧٧) و"الإمبراطورية ترد الهجوم" (١٩٨٠)، وفيلم شركة كولومبيا "لقاءات قريبة من النوع الثالث" (١٩٧٧)، وفيلم شركة يونيفرسال "إى تى" (١٩٨٢)، وفيلم شركة وارنر "سوبرمان" (١٩٧٨)، وقد تتفوق مبيعات هذه السلع أحيانًا على إيرادات شباك التذاكر.

كما اعتمدت هوليوود بشكل متزايد على أبحاث السوق في تصميم حملاتها الإعلانية. فخلال عصر نظام الأستوديو، كانت الشركات تعتمد أحيانًا على العروض الخاصة لاختبار أفلامها الجديدة، بأن تطلب من جمهور هذه العروض تعليقات مكتوبة بعد الفرجة. أما في هوليوود الجديدة، استخدمت الشركة وسائل أكثر تعقيدًا. وأصبحت شركة كولومبيا هي الأكثر اعتمادًا على الأبحاث بين الشركات الكبرى، عندما استحوذت شركة كوكاكولا عليها في عام ١٩٨٢، واختبرت اقتراحًا بإمكانية تسويق الأفلام التي يتم بها تسويق المشروبات. واستخدمت في البداية أبحاث تسويقية لتقييم الإعلانات في الصحف، وفي التليفزيون، والإذاعة، في محاولة للحصول على رد فعل الجمهور قبل أن يخصص الموزع مبلغًا كبيرًا من المال للحملة الإعلانية. وكانت هذه الاختبارات تهدف إلى الكشف عن كيفية تصنيف الفيلم اعتمادًا على نمطه الفيلمي، وخلق مكان تنافسي له في السوق، وتحديد الجمهور المستهدف، واختيار الوسائط الأفضل للوصول إلى هذا الجمهور المستهدف.

كانت هذه الاختبارات تجرى بعد الانتهاء من الفيلم وقبل عرضه. وفي فترة لاحقة، استخدمت الشركات التسويق قبل الإنتاج، في محاولة لاكتشاف ما قد يريده الجمهور. وعلى سبيل المثال فإن هذا الاختبار قبل الإنتاج كان يهدف للحصول على رد فعل المتفرج تجاه أفكار الأفلام، أو تجاه عناصرها الأساسية، بينما يكون الفيلم في مرحلة ما قبل التصوير، أو عندما تكون الشركة في مرحلة ما قبل التصوير، أو عندما تكون الشركة في مرحلة اختياره لكي تنتجه. ومن حسن الحظ أن المسئولين التنفيذيين في الشركات لم يكتشفوا قط ما الذي يدفع الجمهور لأن يرى فيلمًا، كما لم يستطيعوا أن يحددوا مقدمًا ما هي عناصر الفيلم الناجح. لقد ظلت عدم القدرة على التنبؤ برد فعل الجمهور عاملا مهمًا في صنع الأفلام باعتبارها شكلاً فنيًا حيًا على الدوام.

انظر أيضاً:

"العرض"، "السينما المستقلة"، "الدعاية والترويج"، "نظام الأستوديو"، "التليفزيون" "دور العرض".

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Balio, Tino. *United Artists: The Company That Changed the Film Industry.* Madison: University of Wisconsin Press, 1987.

Conant, Michael. *Antitrust in the Motion Picture Industry.* Berkeley: University of California Press, 1960.

Dale, Martin. *The Movie Game: The Film Business in Britain, Europe, and America.* London: Cassell, 1997.

Daly, David A. *A Comparison of Exhibition and Distribution in Three Recent Motion Pictures.* New York: Arno, 1980.

Goldberg, Fred. *Motion Picture Marketing and Distribution.* Boston: Focal Press, 1991.

Guback, Thomas H. *The International Film Industry.* Bloomington: Indiana University Press, 1969.

Lewis, Howard T. *The Motion Picture Industry.* New York: Van Nostrand, 1933.

Mayer, Michael. *Foreign Films on American Screens.* New York: Arco, 1965.

Squire, Jason E., ed. *The Movie Business Book.* Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1983.

Wilinsky, Barbara. *Sure Seaters: The Emergence of Art House Cinema.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.

Wyatt, Justin. *High Concept: Movies and Marketing in Hollywood.* Austin: University of Texas Press, 1994.

كتب هذا الفصل: تينو باليو

ستيفن جيه روس

(ولد باسم ستيفن جاى ريشنيتز، بروكلين، نيويورك، فى ١٩ سبتمبر ١٩٢٧، توفى فى ٢٠ ديسمبر ١٩٩٢).

يعتبر ستيفن جيه روس هو صانع الصفقات الكامل فى صناعة السينما، وكانت أعظم صفقاته تدبير الاندماج بين شركته "اتصالات وارنر" مع شركة "تايم" فى ١٩٨٩ لتكوين "تايم وارنر"، أكبر شركة ترفيه ووسائط اتصال فى العالم. كان روس يتوقع أن تكون هناك حاجة لتقوية قدرات شركة "اتصالات وارنر" على التوزيع عندما دخلت هوليوود عصر العولمة، لذلك توسط فى صفقة بأربعة عشر مليار دولار تجمع بين شركته التى تضم التسجيلات، والكتب، ونظم تليفزيون الكيبل، والأستوديو فى هوليوود، مع مجلات إمبراطورية تايم للنشر. وأصبح روس هو رئيس الشركة، ومساعد الرئيس التنفيذى لشركة تايم وارنر، وأخذ تعويضًا بما يقرب من ٨٠ مليون دولار فى عام ١٩٩٠، أكثر من أى مسئول تنفيذى فى أية شركة عامة.

بدأ روس حياته العملية خلال فترة الكساد الكبير ببيع السراويل فى أسواق الملابس فى نيويورك. وتزوج كارول روزنتال فى عام ١٩٥٤،

وانضم لوالد زوجته فى عمل الجنازات فى مانهاتن، ووضع خطة لتأجير سيارات الشركة فى غير أوقات العمل، مما أدى فى النهاية لإقامة شركة "خدمات كينى الوطنية" التى يرأسها روس، التى كانت تعمل فى مجال إقامة الجنازات، ووكالة تأجير السيارات، ومواقف السيارات والجراجات، وخدمة صيانة المبانى. وتوسع روس إلى صناعات الترفيه بشراء وكالة آشلى فيماس للفنانين فى عام ١٩٦٧، ثم اشترى إخوان وارنر/ سفن آرتس التى كانت تعانى من المصاعب فى عام ١٩٦٩، واتحاد تليفزيونى فى تورنتو كان يضم أستوديو لشركة وارنر، ومكتبة تضم أفلامًا وتسجيلات لفترة ما بعد ١٩٤٨. ثم أقام فروعًا للشركة فى تليفزيون الكيبل عندما أطلق شركة اتصالات وارنر/ إيمكس، فى شراكة مع أميريكان إكسبريس (اشترى نصيبها بعد ذلك)، وأضاف فى النهاية ألعاب الأطفال، وأدوات التجميل، وألعاب الفيديو، وأشياء أخرى، وأعاد تسمية الشركة باسم "وارنر للاتصالات" فى عام ١٩٧٢ بعد أن باع شركة كينى القديمة.

وبعد انهيار ألعاب فيديو وارنر فى عام ١٩٨٢، قلص روس الشركة، ببيع فروعها لكى تصبح شركة مندمجة متكاملة رأسيًا تعمل فى مجالات السينما وبرامج التليفزيون، والموسيقى المسجلة، ونشر الكتب. وأتاحت إعادة بناء الشركة قدرًا من التنوع، كما ساعدتها على تلبية الطلب المتزايد فى أنحاء العالم على الأفلام الروائية والبرامج التليفزيونية، وشرائط الفيديو والأقراص المدمجة، وتليفزيون الكيبل.

وخلال إدارة روس كان قسم وارنر للسينما يحصل دائمًا على النصيب الأفضل فى شباك التذاكر، بإنتاج أفلام جماهيرية ناجحة مثل سلاسل "سوبرمان" و"باتمان" و"السلاح الفتاك"، وفيلم ستيفن سبيلبيرج "اللون

القرمزى" (١٩٨٥)، والعديد من أفلام الأكشن لكلينت إيستوود بما فى ذلك "لا يمكن غفرانه" (١٩٩٢) الذى فاز بجائزتى أوسكار لأفـضل فـيلم وأفـضل مخرج. وواجه روس انتقادًا لأنه أرهق الشركة بالعديد من الديون لكى يدفع تكاليف الاندماج مع شركة تايم، ولكى يتعامل معاملة مـسرفة مـع نجـوم وارنر. ومع ذلك يظل روس فى الذاكرة؛ لأنه التاجر المبدع الذى قبل الكثير من المخاطرة لتحقيق رؤيته فى عالم وسائط الاتصال فى عصر العولمة.

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Bruck, Connie. *Master of the Game: Steve Ross and the Creation of Time Warner*. New York: Simon & Schuster, 1994.

Klein, Alec. *Stealing Time: Steve Case, Jerry Levin, and the Collapse of AOL Time Warner*. New York: Simon & Schuster, 2003.

تينو باليو

السينما التسجيلية "Documentary"

تستغل السينما التسجيلية صلة الكاميرا بتسجيل سطح الأشياء، وهى ما أسماه صاحب النظرية السينمائية الواقعية سيجفريد كراكاور "صلة" القرابة بين السينما والوسيط الفوتوغرافى فى التقاط "الحياة فى شكلها الخام". وحتى قبل اختراع الصور المتحركة، كان المصورون الفوتوغرافيون فى القرن التاسع عشر، مثل إدوارد مايبريدج (١٨٣٠-١٩٠٤)، الذى صنع سلاسل "حركة الحيوانات"، يوضحون إلى أى مدى تستطيع الكاميرا أن تكشف لنا عن الحقائق وتفاصيل العالم، والتى لا نستطيع إدراكها بالعين المجردة.

وتختلف الصور التسجيلية عن الواقع الروائى لأنها تملك إشارة قوية إلى الواقع التاريخى؛ لذلك فإن الأفلام التسجيلية متفردة فى أنها تشتبك مع وتهتم بما يطلق عليه صاحب النظرية التسجيلية بيل نيكولز :عشق المعرفة"، أو متعة معرفة ما فى العالم الحقيقى. وفى الوقت ذاته وأيا ما كانت المؤثرات الخاصة فى فيلم روائى مدهشة، فإن مشهد احتضار فى فيلم روائى لا يمكنه أن يتسبب فى نفس النوع من الرعب الذى تحققه مثلا لقطات اغتيال الرئيس جون إف كينيدى، أو انفجار مكوك الفضاء تشالينجر كما التقطته كاميرات نشرات الأخبار التليفزيونية؛ لذلك تملك السينما التسجيلية قدرة على إحداث تغير فى المتفرج، إما بأن تؤثر فى المواقف، أو تزيد من الفهم، أو تقنع باتخاذ فعل، ولهذا السبب فإن السينما التسجيلية استخدمت للأغراض الدعائية، بشكل صريح أو متضمن.

كان جون جريرسون (١٨٩٨-١٩٧٢) سينمائيًا، ومنتجًا، ورائدًا لحركة السينما التسجيلية البريطانية خلال العشرينيات، وهو الذى صك مصطلح "تسجيلى" (يمكن الترجمة أيضًا إلى "وثائقى") فى مقالة له عن فيلم روبرت فلاهيرتى "موانا" (١٩٢٦). وكتب أن الفيلم "حكاية بصرية لأحداث يوم من حياة شاب من أهل بولينيزيا وعائلته، وهو فيلم له قيمة وثائقية"، لأن الكاميرا اقتنصت وكشفت عن حقائق حول ثقافة بولينيزيا (هاردى، ص ١١). وبرغم أن مثل هذه التأكيدات سوف تجد من يعارضها باعتبارها تحيزًا وافتراضات مسبقة من جانب "العالم الأول"، فإنه بالنسبة لسينمائيين من جيل جريرسون فإن علاقة الكاميرا بالواقع الذى تصوره كانت علاقة أبسط ولا تحتوى على إشكاليات.

وبسبب هذا التنوع الأسلوبى الكبير للأفلام التى تصنف عادة باعتبارها لاروائية، فإن من الصعب تعريف ما هو تسجيلى. ومن أجل السعى إلى تعريف شامل، فإن أغلب التعريفات هى بالضرورة غامضة ومضطربة، ولا تقدم وصفًا بقدر ما تقدم وصفة. وكما يلاحظ نيكولز: "التسجيلى باعتباره مفهومًا أو ممارسة لا يحتل منطقة محددة، وهو يشمل مجموعة غير محددة من التقنيات، ويعالج مجموعة غير ثابتة من الموضوعات، ويتبنى تصنيفات لانهائية من الأشكال والأساليب والطرق" (ص ١٢). ومن الواضح أنه لا يمكن فهم السينما التسجيلية باعتبارها نمطًا بالطريقة التى نفهم بها الأنماط الفيلمية فى السينما الروائية التجارية، ومع ذلك فمهما كان أسلوب الأفلام التسجيلية، فإنها جميعًا تقدم حقائق حول العالم الحقيقى. إذن ربما كان التعريف الأكثر فائدة هو التعريف الذى قدمه جريرسون: "المعالجة الإبداعية للحقائق"، وهو تعريف ليس موجزًا فقط، لكنه يشمل كلا من صلة السينما

التسجيلية بالعالم الحقيقى (الحقائق)، وتأثير السينمائى الحتمى فى صياغة هذه الحقائق (المعالجة الإبداعية). وبالطبع فإن المشكلة الدائمة بالنسبة للسينمائيين التسجيليين، والنقاد والجمهور أيضًا، هى تحقيق التوازن الدقيق بين هذين الجانبين.

البدايات

كانت السينما التسجيلية مهمة فى التطور المبكر للسينما. إن تاريخ السينما بدأ تقليديًا فى عام ١٨٩٥، عندما قدم لوى وأوجست لوميير عرضًا عامًّا لأول برامج لأفلامهما القصيرة، "جراف كافيه" فى باريس، وكان من عناوين هذه الأفلام "العمال يغادرون مصنع لوميير" (١٨٩٥)، و"وصول قطار" (١٨٩٥)، و"إطعام الطفل" (١٨٩٥)، وكانت أفلام لوميير شرائح قصيرة من الحياة، التقطتها الكاميرا. وطبقًا لمؤرخ وسائط الاتصال إيريك بارنو، كانت برامج لوميير مشهورة لدرجة أنه خلال عامين كان هناك حوالى مائة من عمال العرض فى كل أنحاء العالم، وكانوا أيضًا يصورون أفلامًا جديدة تزيد من قائمة أفلام لوميير (ص ١٣). وأنشئت عديد من الشركات السينمائية الجديدة عند نهاية القرن، وقدمت عناوين لاروائية، خاصة أفلام السفر والرحلات. فلم يكن قد أصبحت الرحلات عبر العالم شائعة بعد، حيث يحمل كل سائح الكاميرا الخاصة به، لذلك فإن مشاهد البلاد الأجنبية والحياة فيها لها جاذبية غرائبية كبيرة لزبائن السينما، الذين كان أغلبهم من الطبقة العاملة، غير القادرين على تدبير مصروفات السفر والرحلات.

وعندما قام سينمائيون مثل إدوين إس بــورتر (١٨٧٠-١٩٤١) ودى دابليو جريفيث (١٨٧٥-١٩٤٨) بإتقان تقنيات المونتاج، من أجــل تطــوير رواية القصص السينمائية، كانت الأفلام الروائية تعانى من الخفوت الــسريع فى الجماهيرية أمام الأفلام الروائية، التى كانت تستخدم المونتاج والتقنيــات السينمائية الأخرى مثل التكوين وحركة الكاميرا، لكى تجذب المتفرج عاطفيًا – وكنتيجة لذلك، اتخذت السينما اللاروائية موقعًا تابعًا، وأصــبحت لــدور العرض هى الجرائد السينمائية وأفلام الرحلات، أو أحد العروض القــصيرة التى تعرض قبل الفيلم الروائى الطويل. وهكذا ظلت السينما التسجيلية علـــى هامش سينما التيار السائد، ومن حين لآخر كانت تصنع فيلمًا طويلا يحــاول أن يجد فرصة للتوزيع فى دور العرض التجارية.

وفى برامج السينما التجارية، وجدت السينما التسجيلية مكانًا ضيقًا فى شكل الجرائد السينمائية التى أصبحت معتادة فى العروض التجاريــة، مــع المقدمات الإعلانية عن العرض القادم، وأفلام الكارتون، وكلها كدعم للأفلام الروائية الطويلة. وبرغم أن الجرائد السينمائية كانت تقدم فقط أخبــارًا عــن الأحداث بعد وقوعها، فإنها أعجبت الجمهور لأنها كانت تقدم لــه معايــشة للحدث غير موجودة فى الصحف التى كانت ميزتها تقديم خبر عن الحــدث خلال زمن قصير. وكانت كل جريدة سينمائية تقدم تغطية لعدة أحداث، وبعد ظهور السينما الناطقة كانت تحتوى على تعليق من خــارج الكــادر يرشــد الجمهور ويعلمه. وبدأت "أخبار باتيه" فى الولايات المتحدة بواسطة الفرنسى تشارل باتيه (١٨٦٣-١٩٥٧) فى عام ١٩١٠، وأصبحت جماهيرية حتى إن الشركات واستوديوهات أخرى – مثل هيرست، ويونيفرسال، وباراماونــت، وفوكس، دخلت فى عام ١٩١٢ إلى مجال الجرائد السينمائية. وفــى الفــيلم

الشهير للمخرج أورسون ويلز "المواطن كين" (١٩٤١)، تجد افتراضًا بأن تقاليد الجريدة السينمائية أصبحت مألوفة بما فيه الكفاية لجمهور السينما، حتى إنه يحاكى هذه التقاليد بتقديم جريدة سينمائية تحمل اسم "الأخبار فى المسار"، لتكون أداة لتقديم الشخصيات والحدث، وفى الوقت ذاته محاكاة ساخرة من الجرائد السينمائية، خاصة جريدة لوى دو روشمون "مسار الزمن". واستمرت الجرائد السينمائية حتى الخمسينيات، حتى اختفاء عروض الفيلمين فى برنامج واحد، وظهور التليفزيون، الذى كانت نشرات أخباره المسائية تقدم إحساسًا أكبر بكثير من المباشرة والحميمية وسرعة نقل الخبر، مما تستطيعه الجرائد السينمائية.

وفى عام ١٩٢٢، قام روبرت فلاهيرتى (١٨٨٤-١٩٥١) – المكتشف والمنقب السابق، وصاحب الخبرة القليلة فى التصوير السينمائى – بتقديم فيلم "نانوك من الشمال"، الذى يدور حول حياة قبيلة إينويت (من الإسكيمو – المترجم) فى أقصى شمال كندا، وهو الفيلم الذى أوضح أن الفيلم التسجيلى يمكن أن يكون فنًا وترفيهًا فى وقت واحد. استخدم فلاهيرتى ببراعة تقنيات السينما الروائية، مثل اللقطات القريبة، والمونتاج المتوازى، لكى يجعل المتفرج يتفاعل مع عالم نانوك. وتجاوز هذا الفيلم عزلة المتفرج وهو يشاهد المناظر الطبيعية من بعيد فى أفلام الرحلات التقليدية، لكى يقدم رؤية شاعرية لقدرة الإنسان على البقاء فى مواجهة عناصر الطبيعة. إن الفيلم يعرض المصاعب التى يواجهها نانوك فى العثور على الغذاء فى جليد القطب الشمالى، وفى الوقت ذاته يخلق إحساسًا حميميًا بهم كأفراد يمكن أن يهتم المتفرج بشأنهم (برغم أن ذلك قد ينزل إلى مستوى النظرة المتعالية، عندما نرى على الشاشة تعليقًا يصف نانوك بأنه "الإسكيمو الذى يأخذ حياته

ببساطة"). حقق "نانوك من الشمال" نجاحًا تجاريًا، وظل يعرض فى برودواى لفترة طويلة (على اعتبار أنه الفيلم الطويل الثانى مع فيلم هارولد لويد الكوميدى "طفل الجدة"، ١٩٢٢)، وقامت الشركة الموزعة – باراماونت أستوديوز – بالتعاقد مع فلاهيرتى ليذهب إلى جنوب المحيط الهادى، لكى يصنع "نانوك آخر" (بارنو، ص ٤٣). وكان ذلك هو الفيلم الذى سبق ذكره: "موانا".

وبرغم البراعة الفنية فى "نانوك"، فقد تصرف فلاهيرتى فى مادة موضوعه، وكان بعض هذا التصرف ضروريًا بسبب القيود التقنية، فمشاهد نانوك وعائلته داخل الكوخ الثلجى على سبيل المثال قد تم تصويرها فى قطاع من كوخ ثلجى تم بناؤه بغرض التصوير، لأن الكاميرا أكبر من أن تدخل فى كوخ حقيقى، بالإضافة إلى أن الكوخ الحقيقى لن يتيح إضاءة كافية. غير أن هناك تصرفًا مثيرًا لمشكلات، فقد كان رجال القبيلة معتادين بالفعل على الأسلحة والأدوات الحديثة، لكن فلاهيرتى اختار أن يصور نانوك بدونها، ليزيف أسلوب حياتهم الفعلى لكى يقدم صورة أكثر تقليدية لثقافتهم. فعندما كان يصور نانوك وهو يصطاد فقمة، لم يكن نانوك فى تلك اللحظة قادرًا على اصطياد إحداهما، لذلك تم ربط فقمة ميتة بطرف خيط الصيد، وقام نانوك بتمثيل "صراعه" معها. وكرد فعل على انتقاده للتلاعب بموضوعاته وشخصياته، أجاب فلاهيرتى: "على المرء أحيانًا أن يشوه شيئًا لكى يمسك بروحه الحقيقية". إن لهذا التعليق دلالات مختلفة مهمة بالنسبة لممارسة السينما التسجيلية، حيث إنه يفتح إمكانية أن الأفلام التسجيلية يكون من حقها أحيانًا أن تسجل (توثق) العناصر الروحية أو غير الملموسة للحياة، تحت سطح العالم المادى والمرئى.

وفى العادة فإنه يُنظر إلى طريقة جريرسون فى السينما التسجيلية باعتبارها النقيض من رؤية فلاهيرتى الأكثر رومانسية. فالسينما التسجيلية عند جريرسون هى أولا وقبل كل شئ أداة للدعاية السياسية، بمعنى قدرة الوسيط السينمائى على الوصول إلى الجماهير وتعليمهم. لذلك هاجم غنائية فلاهيرتى وتفضيله لصنع أفلام تسجيلية عن ثقافات معزولة من عصر ما قبل الصناعة، بدلا من أن يشتبك مع قضايا اجتماعية محددة ومعاصرة للمجتمع الصناعى المعاصر- وبكلمات أخرى: المشكلات والقضايا التى تواجه الجمهور الذى يشاهد الأفلام. لقد أكد جريرسون على الفائدة الاجتماعية للسينما التسجيلية، وأعلن رغبته فى "صنع دراما مما هو عادى فى أفلام تؤكد على ما هو اجتماعى، وليس على مسائل جمالية. وكان جريرسون متأثرًا بأفكار الفيلسوف الاجتماعى المعاصر له والتر ليبمان (١٨٨٩-١٩٧٤)، لذلك شعر بأن المواطن الفرد أصبح أقل معرفة، وبالتالى أقل قدرة على المشاركة فى المسئولية فى المجتمع الديمقراطى، وأن السينما لديها القدرة على حل المشكلة من خلال تعليم الجماهير.

كان الفيلم الوحيد لجريرسون هو "طوحت بهم الأمواج" (١٩٢٩)، عن صناعة صيد سمك "الرنجة" فى بريطانيا، والفيلم يكشف عن تأثير السينمائى السوفييتى سيرجى إيزنشتين، ليس فقط فى المونتاج، ولكن أيضًا فى التغطية الشاملة للموضوع بدءًا من الصيادين أقوياء البنية الذين يأتون بالأسماك إلى الميناء، وحتى السلع المعبأة والجاهزة للتوزيع عبر البلاد. وبرغم أنه ينسب لجريرسون إخراج هذا الفيلم فقط، فقد كان الأهم هو إسهامه كمنتج ومدافع عن السينما التسجيلية التى ترعاها الدولة، ليصبح من أهم من صاغ الحركة التسجيلية البريطانية منذ أواخر العشرينيات وفى الثلاثينيات، حيث بنى وحدة

سينمائية تحت رعاية "هيئة التسويق الإمبراطورية" التابعة للحكومة، والتى كانت مهمتها هى تسويق الإمبراطورية البريطانية، من عام ١٩٢٨ إلى ١٩٣٣، وقد جمع سينمائيين موهوبين مثل بازيل رايت (١٩٠٧-١٩٨٧)، آرثر إيلتون (١٩٠٦-١٩٧٣)، هارى وات (١٩٠٦-١٩٨٧)، بول روتا (١٩٠٧-١٩٨٤)، إدجار آنستى (١٩٠٧-١٩٨٧). وأنتجت الوحدة السينمائية فى هيئة التسويق الإمبراطورية حوالى مائة فيلم فى السنوات الخمس التى كانت موجودة خلالها، بما فى ذلك "طوحت بهم الأمواج"، وفيلم فلاهيرتى "بريطانيا الصناعية" (١٩٣٢). وعندما أُغلقت الهيئة فى عام ١٩٣٣، انتقل رئيس العلاقات العامة فيها - السير ستيفن تالينتس - إلى مكتب البريد العام، وأخذ معه الوحدة السينمائية. ومن بين أشهر الأفلام التسجيلية التى قدمتها وحدة جريرسون "بريد الليل" (هارى رايت وبازيل رايت، ١٩٣٤)، و"أغنية سيلان" (رايت، ١٩٣٤)، و"وجه من الفحم" (ألبيرتو كافالكانتى، ١٩٣٥) الذى يدور عن مناجم الفحم فى شمال بريطانيا.

وبرغم إصرار جريرسون على الاستخدام الاجتماعى للسينما التسجيلية، فإن الأفلام التى صُنعت تحت إدارته - سواء فى بريطانيا، ثم بعد ذلك فى كندا - تظهر درجة كبيرة من التجريب الشكلى. وساهمت شخصيات رائدة فى الفنون فى أفلام هيئة التسويق الإمبراطورية، مثل المؤلف الموسيقى بنجامين بريتين والشاعر دابليو إتش أودين. ومنذ بداية الثلاثينيات كان تناول المونتاج لا يشمل الصور فقط ولكن الصوت أيضًا، خاصة بعد التحاق البرازيلى ألبيرتو كافالكانتى بالوحدة فى عام ١٩٣٤، كما يتضح فى فيلمه "وجه من الفحم". إن فيلم "بريد الليل يحاول أن يخلق تزامنًا بين الإيقاعات الشعرية لأبيات أودين التى يلقيها من خارج الكادر، وإيقاع مونتاج الفيلم،

لكى يوحى بإيقاع قطار البريد الذى يصعد بثبات من لندن إلى اسكتلندا. وبرغم تلك النزعة الشكلية المغامرة، فإن أسلوب أفلام جريرسون ظل تعليميًا، فهو فى الأغلب يتضمن وجود صوت المعلق الأبوى الذى يعرف كل شئ، كما أن الأسلوب يطرح افتراضات أيديولوجية متضمنة حول فوائد الرأسمالية، والتقدم الصناعى، والنزعة الاستعمارية.

الكساد وسنوات الحرب

فهم جريرسون قدرة السينما التسجيلية على التأثير فى الأفكار السياسية للأمة والشعب، وهى الرؤية التى كانت تشاركه فيها دول أخرى تصنع أفلامًا مثل ألمانيا، وروسيا بعد الثورة. وخلال الحرب العالمية الثانية اعتمدت الكثير من الحكومات على القيمة الدعائية للسينما التسجيلية. وعند نهاية الثلاثينيات كانت صناعة السينما فى كل من اليابان وألمانيا قد أصبحت تحت سيطرة الحكومة. وفى بريطانيا، حيث كانت وحدة جريرسون السينمائية قد تطورت إلى "وحدة التاج السينمائية"، ساعدت الأفلام التسجيلية على رفع الروح المعنوية فى الجبهة الداخلية، خاصة مع التناول الشاعرى عند همفرى جينينجز (١٩٠٧-١٩٥٠) فى أفلام مثل "نيران بدأناها" (١٩٤٣)، و"يوميات من أجل تيموثى" (١٩٤٥)، والتى قدمت نسيجًا إنسانيًا ثريًا للشعب البريطانى خلال زمن الحرب.

وفى الاتحاد السوفييتى، أعلن قائد الحزب الشيوعى فلاديمير لينين فى عبارة مشهورة أنه بالنسبة للدولة الشيوعية الجديدة فإن السينما كانت أهم الفنون. وكانت القطارات المتجولة، التى تصنع الجرائد السينمائية وتعرضها، وسيلة لربط العديد من الجمهوريات فى الاتحاد السوفييتى الشاسع. وحتى

الأفلام الروائية الطويلة، مثل فيلم سيرجى إيزنشتين "البارجة بوتمكين" (١٩٢٥)، اعتمدت على حوادث تاريخية حقيقية، ودمجت فيها عناصر من السينما التسجيلية. أما دزيجا فيرتوف (١٨٩٦-١٩٥٤)، فقد جلب معالجة أكثر شكلية وتجريبية إلى الجريدة السينمائية، وقام فى فيلمه التسجيلى الطويل "الرجل مع كاميرا السينما" (١٩٢٩) – والذى يقدم "يوم فى حياة" مدينة سوفييتية معاصرة – بخلق أحد أهم الأفلام التسجيلية التى تتأمل السينما ذاتها، كما أنه – مع والتر روتمان وفيلمه "برلين: سيمفونية مدينة عظيمة" (١٩٢٧) – بتأسيس شكل "سيمفونية المدينة".

وفى فترة لاحقة فى ألمانيا، وبعد صعود هتلر إلى السلطة، قام الحزب الاشتراكى القومى بتأميم صناعة السينما تحت قيادة دكتور جوزيف جوبلز وزير الدعاية، وتم صنع أفلام لنشر الأيديولوجيا النازية. وأهم مخرجى السينما التسجيلية فى الحقبة النازية هى لينى ريفنشتال، التى كانت ممثلة سابقة، وصنعت فيلم "انتصار الإرادة" (١٩٣٥) عن حملة الغرب فى نورمبيرج فى عام ١٩٣٤، كما صنعت الفيلم من جزأين "أوليمبيا" (١٩٣٨) عن دورة الألعاب الأوليمبية فى برلين عام ١٩٣٦. ويعتبر "انتصار الإرادة" على نطاق واسع تعبيرًا قويًا عن الأيديولوجيا والجماليات الفاشية. وبرغم اختلاف المصادر فى تقدير العدد الصحيح، فمن الواضح أن ريفنشتال استخدمت العديد من الكاميرات التى كانت فى متناول يدها (يمكنك فى بعض اللحظات أن تلمح عمال الكاميرا على مصاعد عالية تم بناؤها فى موقع التصوير). وهذا الفيلم يحتفى بالإبهار الجماهيرى للحملة عن وحدة الفاشيين، وهى الحملة التى أعيد تمثيل جزء منها للتصوير، والفيلم ينجح فى تحويل التاريخ إلى مسرح ومتفرجين مبهورين تمامًا كما كانت الحملات تهدف إلى التأثير فى المشاركين فيها.

وفى الولايات المتحدة خلال الثلاثينيات، ظهر الفيلم التسجيلى كشكل سائد من التعبير الثقافى عن أمريكا، وأثّر فى جماليات كل الفنون، بما فى ذلك التصوير التشكيلى، والمسرح، والأدب، والوسائط الجماهيرية. وأدى هذا التيار التسجيلى أيضًا إلى بث الحياة فى المشروعات الفنية والعديد من الكتب المهمة فى تلك الفترة والتى تدعو إلى تقدم الحركة العمالية، مثل سلسلة كتب "دعنا الآن نمتدح الرجال المشهورين" "بدأت فى عام ١٩٣٦ لكنها لم تنشر حتى ١٩٤١)، من تأليف جيمس أجى (١٩٠٩-١٩٥٥) مع صور فوتوغرافية لووكر إيفانز (١٩٠٣-١٩٧٥). وفى السينما بدءًا من عام ١٩٣٠، تكونت شبكات من "روابط السينما والفوتوغرافيا" المحلية فى المدن الأمريكية الكبرى، كرد فعل لتحاشى المواد المثيرة للجدل فى الجرائد السينمائية التى تعرض فى دور العرض التابعة للتيار السائد. وقامت هذه الروابط معًا بإنتاج "الجريدة السينمائية العمالية" التى ركزت على توثيق النشاطات العمالية المكثفة فى بدايات فترة الكساد. وكان العديد من السينمائيين المهملين فى تلك الفترة مرتبطين بشكل خاص برابطة السينما والفوتوغرافيا النشطة فى نيويورك، ثم مع "أفلام الجبهة"، وهى شركة إنتاج ملتزمة اجتماعيًا، أنتجت سلسلة من الأفلام المهمة عن السياسات العالمية، بدءًا من عام ١٩٣٦.

وتحت فترة رئاسة فرانكلين روزفلت (١٩٣٣-١٩٤٥)، قامت "إدارة إعادة التوطين" برعاية وحدة فوتوغرافية ضمت إيفانز، ودوروثيا لانج، وآخرين، وانتقلت إلى السينما التسجيلية مع "المحراث الذى شق السهول" (١٩٣٦) و"النهر" (١٩٣٨)، وكلاهما من إخراج بارى لورينتز (١٩٠٥-١٩٩٢) حول العاصفة الترابية الكبرى، وسلطة وادى تينيسى على الترتيب.

وقد دعم الفيلمان السياسات الحكومية من خلال استخدام التعليق الآمر على طريقة جريرسون، مع استخدام العامية الأمريكية أيضًا، ونص موسيقى رفيع للمؤلف الموسيقى الأمريكى فيرجيل طومسون يغزل التيمات الفولكلورية معًا. وبرغم أن وكالات حكومية عديدة قامت فى السابق برعاية الأفلام التسجيلية. فقد كانت أفلام لورينتز هى أول ما جذب الاهتمام الجاد، وقدرًا معقولا من العرض التجارى. وأسس روزفلت "الخدمة السينمائية للولايات المتحدة" فى عام ١٩٣٨، لكنها توقفت فى عام ١٩٤٠ لأن الكونجرس رفض أن يخصص لها التمويل المطلوب، وكان ذلك فى جانب كبير منه بسبب ضغوط الشركات الهوليودية الكبرى التى رأت أن هذه المبادرة منافسة غير منصفة، وليست فى صالح الاستثمار.

وقام المخرج الهوليوودى فرانك كابرا (١٨٩٧-١٩٩١) بالإشراف على إنتاج "لماذا نحارب" (١٩٤٢-١٩٤٤)، وهى سلسلة من إنتاج الجيش، مؤلفة من سبعة أفلام تسجيلية، وتهدف إلى تقديم معلومات أساسية حول الصراع العالمى، وإلى إخراج الأمريكيين من موقفهم القوى المنادى بالعزلة عن العالم. وعرضت هذه الأفلام على نطاق واسع فى أمريكا، وكجزء من التدريب العسكرى للقوات الأمريكية فى الخارج. واشترك فى عناصر مختلفة من إنتاج هذه السلسلة العديد من الفنيين فى هوليوود. وكانت هذه الأفلام تقوم بتبسيط الصراعات السياسية المعقدة التى أدت إلى الحرب، عندما استخدمت بمهارة الأسطورة الوطنية والصور الأيقونية القومية. ومن المخرجين المهمين الآخرين فى هوليوود، والذين قبلوا التكليفات العسكرية، وكرسوا مواهبهم السينمائية لتوثيق المجهود الحربى، جون فورد (١٨٩٤-١٩٧٣) الذى صنع فيلم "موقعة ميدواى" (١٩٤٢)، وويليام وايلر (١٩٠٢-١٩٨١)،

الذى صنع "فاتنة ممفيس" (١٩٤٤)، وجون هيوستون (١٩٠٦-١٩٨٧) الذى أنتج "موقعة سان بييترو" (١٩٤٥)، والفـيلم المثيـر للجـدل "دع الـضوء" (١٩٤٦) الذى منعته القوات المسلحة فى البداية بسبب تـصويره الحميمـة للجنود الذين عانوا من صدمات المعارك.

ومع الرخاء المحلى فى سنوات ما بعـد الحـرب، اختفـت الرعايـة الحكومية للسينما التسجيلية فى الولايات المتحدة. وفى هذه الفترة كان إنتـاج السينما التسجيلية تتم رعايته أساسًا من الـصناعة الـسينمائية، عـادة مـع ارتباطات مصالح واهتمامات حكومية، لذلك كانت الأفلام أقرب إلى التقليدية سواء فى الأسلوب أو المضمون. كما كانت البارانويا المـصاحبة للحـرب الباردة سببًا قويًا فى تكوين عقبة أمام الأصالة. وخلال الخمسينيات توقفـت سلاسل الجرائد السينمائية، حيث إن وظيفتها كان التليفزيون يقوم بها.

وكان الاستثناء الوحيد المهم لتلك النزعة المحافظة الجديدة فى السينما التسجيلية هى سلسلة "شاهدها الآن" لشبكة "سى بى إس"، وهى السلسلة التى بدأت فى عام ١٩٥١ على يد الصحفى إدوارد آر مـارو (١٩٠٨-١٩٦٥) والمنتج فريد فريندلى (١٩١٥-١٩٩٨).

وساعدت مكانة مارو كمراسل حربى، وموقعه الإدارى "سى بى إس"، على إنتاج البرنامج بقدر نسبى من الحرية. وفى عـامى ١٩٥٣ - ١٩٥٤، كشف عن غوغائية سيناتور جوزيف ماكارثى، المحرك الأساسـى للقـوائم السوداء ومطاردة الفنانين اليساريين آنذاك (وهى اللحظـة التاريخيـة التـى اقتنصتها ببراعة المعالجة السينمائية فى الفيلم الروائى الطويـل "تـصبحون على خير وحظًا سعيدًا"، ٢٠٠٥، من إخراج جورج كلونى). لكن وبـسبب الضغوط السياسية المستمرة، أعلنت الشبكة فـى عـام ١٩٥٩ أن الأفـلام

التسجيلية مسئولية أقسام الأخبار فى الشبكة، ولم يعد ممكنًا توظيف "مستقلين لأن أصالتهم لا يمكن التأكد منها. وحتى الآن فإن هناك عددًا قليلا جدًا من السينمائيين التسجيليين الذين تذاع أفلامهم على الشبكات التليفزيونية، والأغلب أن توجد الأفلام التليفزيونية على قنوات الكيبل المتخصصة، مثل "دوكيومنتارى تشانيل" أو "بيوجرافى" على شبكة "إيه آند إى". ومع ذلك فإن البعض يعتبر ما يسمى "تليفزيون الواقع" شكلا من التسجيلية التليفزيونية، وبرغم أن برامج مثل "سيرفايغور" (الذى بدأ فى عام ٢٠٠٠)، أو "فير فاكتور" (الذى بدأ فى عام ٢٠٠١)، أو "تريدينج سبيسيز" (بدأ فى عام ٢٠٠٠)، معدة وتم مونتاجها، فإنها تستخدم ممثلين غير محترفين، وتراقب الأحداث أثناء وقوعها.

سينما المراقبة التسجيلية

بتأثير من عفوية اللحظة وقوتها فى لقطات المعارك الحقيقية، وظهور الواقعية الجديدة الإيطالية بالقرب من نهاية الحرب العالمية الثانية، بدأت أفلام هوليوود الروائية الطويلة فى استيعاب السينما التسجيلية. وعلى سبيل المثال فإن فيلمى "المدينة العارية" (جول داسان، ١٩٤٨)، و"على رصيف الميناء" (إيليا كازان، ١٩٥٤)، استخدما مواقع حقيقية فى مدينة نيويورك، من أجل التأكيد على الواقعية الدرامية، كما أن سينمائيين مستقلين مثل موريس إنجل (١٩١٨-٢٠٠٥) بأفلام مثل "الهارب الصغير" (١٩٥٣) و"حفلات زفاف وأطفال" (١٩٥٨)، وجون كاسافيتيس (١٩٢٩-١٩٨٩) وأفلام مثل "ظلال" (١٩٥٩) و"وجوه" (١٩٦٨)، صنعوا أفلامًا روائية طويلة باستخدام معدات ٣٥ مم محمولة.

وكان تطور ١٦ مم ومعدات تسجيل الصوت المحمولة سببًا فى ظهور تغيرات مهمة فى تطبيقات السينما التسجيلية. لقد كان السينمائيون يملكون الآن القدرة على التصوير فى المواقع الحقيقية بسهولة نسبية. وكان الوزن الخفيف للكاميرات وإمكانية حملها - وهى التى كانت قبل ذلك كبيرة وثقيلة - يعنى أن الكاميرا لم تعد المركز الذى تدور أمامه الأحداث التى يتم تصويرها، لكن الكاميرا هى التى تتبع الأحداث خلال وقوعها. وكان من الممكن للسينمائيين الدخول مباشرة فى موقف ما، دون الاضطرار لتعديل الحدث بسبب قيود تقنية، مثلما كان الحال فى تصوير فلاهيرتى داخل كهوف الإسكيمو الثلجية. وتم الاستغناء عن الحامل الذى كانت الكاميرا تثبت عليه، واكتسبت الكاميرا قدرة على الحركة وهى محمولة على الكتف، وهكذا بدأ السينمائيون فى العمل بطريقة أطلق عليها ستيفن مامبر "السينما غير المحكومة". ومن خلال تحسينات جديدة أخرى، على مسجل الشرائط والكاميرا، واللذين كانا فى السابق متصلين بسلك يحدد حركتهما، أصبحا الآن حرين فى أن يعمل كل منهما بشكل مستقل تمامًا. وكان الطاقم المطلوب لصنع فيلم تسجيلى قد تم اختصاره إلى شخصين فقط، واحد لتشغيل الكاميرا، وآخر لتسجيل الصوت. وفى حالة روس ماكيلوى (ولد عام ١٩٤٧)، الذى كانت أفلامه مثل "مسيرة شيرمان" (١٩٨٦) و"أوراق شجر ناصعة" (٢٠٠٣) أفلامًا تسجيلية عن حياته، كان طاقم الفيلم هو وحده فقط، بالتصوير بكاميرا فيديو ذات ميكروفون مثبت بها. ومع هذه التطورات التقنية، اكتسبت السينما التسجيلية طزاجة وعفوية، بصرية وسمعية، فى الوقت الذى كانت فيه تقاليد جريرسون تقضى على النقيض بوجود تعليق صوتى من خارج الكادر يحدد المواقف الإيديولوجية المتحيزة لجانب معين، وهى التقاليد التى هجرها الأسلوب التسجيلى الجديد. وكنتيجة لذلك عاشت السينما التسجيلية حالة من تجديد الحيوية فى العالم كله، خاصة فى أمريكا الشمالية وأوربا.

وتبنى جيل كامل من السينمائيين أسلوب المراقبة الجديد باستخدام التكنولوجيا الجديدة. ودافع عديد منهم عن نظرة بسيطة للواقعية السينمائية تقضى بأن تقوم الكاميرا بإدراك العالم بشكل مباشر، لتخترق الواقعية السطحية وتكشف عن الحقائق الأعمق. وجاءت سلسلة "عائلة أمريكية" من اثنى عشر جزءًا، من إخراج كريج جيلبيرت، وأذيعت فى التليفزيون فى عام ١٩٧٣، وكانت تبحث عن اقتناص الحياة الحقيقية البسيطة لعائلة واحدة محددة، لتكشف عن الحقائق العادية للطبقة الوسطى الأمريكية. وفى هذه الأيام التسجيلية التى تقوم على المراقبة والملاحظة، كان من المعتقد أن وجود الكاميرا لن يؤثر فى الأحداث التى تقع أمامها، وإذا حدث مثل هذا التأثير فإن على السينمائى أن يبحث عن "لحظات مميزة" تكشف عن الشخص الحقيقى خلف قناعه الذى يواجه به المجتمع. ولعل المثال الأكثر تطرفًا فى مثل هذه المعالجة هو فيلم "بورتريه جيسون" (شيرلى كلارك، ١٩٦٧)، حيث يتألف الفيلم كله من سلسلة من اللقطات القريبة لوجه ممثل غير ناجح، أصابته الخمر والماريوانا بالدوار، بينما توجه أسئلة مستفزة من وراء الكاميرا، لتخلع عنه قناعه المثقف المعتد بنفسه، وتجعله مثيرًا للشفقة.

وفى بريطانيا خلال الخمسينيات، كان هناك سينمائيون مثل تونى ريتشاردسون (١٩٢٨-١٩٩١)، وليندساى أندرسون (١٩٢٣-١٩٩٤)، وكاريل رايز (١٩٢٦-٢٠٠٢)، قد بدأوا فى صنع أفلام من أسلوب المراقبة والملاحظة للحياة اليومية، كجزء من الحركة المعروفة باسم "السينما الحرة"، والتى تركز عادة على العناصر المشتركة من الثقافة الجماهيرية. وتكونت حركة السينما الحرة من ستة برامج من الأفلام، عرضت فى "ناشيونال فيلم ثياتر" فى لندن من عام ١٩٥٦ إلى عام ١٩٥٩، وتضمنت فيلم أندرسون "يا

أرض الأحلام" (١٩٥٣) عن مدينة ملاهى مارجيت، وفيلمه "كل يوم ما عدا الكريسماس" (١٩٥٧) عن نشاطات كوفينت جاردن، كذلك فيلم رايز وريتشاردسون "لن تسمح ماما بذلك" (١٩٥٥)، وهو بورتريه لنادى لموسيقى الجاز. وفى فرنسا صنع السينمائى وعالم الأنثروبولوجيا جان روش (١٩١٧-٢٠٠٤) سلسلة من الأفلام عن الناس والحياة فى غرب أفريقيا، وعادة ما تتضمن أصوات هؤلاء الناس على شريط الصوت، مثل فيلم "السادة المجانين" (١٩٥٥)، والذى يوثق لأتباع ديانة وهم ينطقون بلغاتهم، وفيلم "جاجوار" (١٩٦٧). وعندما صنع أفلامًا عن فرنسا، قام روش بتصوير قطاع عرضى من أهل باريس فى فيلم "وقائع صيف" (١٩٦١)، الذى شارك فى إخراجه مع عالم الاجتماع إدجار موران. وبدلا من الاكتفاء بمجرد الملاحظة (يستخدم الكاتب هنا تعبير "كما تراقب ذبابة على الحائط ما يحدث أمامها" – المترجم)، فإنهما يظهران على الشاشة، ويقومان بدور العامل المحفز عندما يسألان الشخصيات أسئلة تحريضية ويتفاعلان معهم بحرية. وأطلق على الفيلم عنوان فرعى : "تجربة فى سينما الحقيقة"، وتطور أسلوب روش إلى أسلوب سينما الحقيقة فى الأفلام التسجيلية التى تقوم على الملاحظة. وفى كندا فى بداية الستينيات، كان هناك سينمائيون كنديون ناطقون سواء بالإنجليزية أو الفرنسية، يعملون فى "هيئة السينما القومية"، التى أسسها جريرسون فى عام ١٩٣٩، وكانوا يركزون على صنع أفلام حول أناس عاديين وأحداث عادية، من أجل "تعريف الكنديين وكل العالم بكندا". وكان الاهتمام الأصلى للهيئة هو إنتاج أفلام دعائية عن زمن الحرب، لكن الهيئة أصبحت مع بداية الستينيات رائدة فى سينما المراقبة التسجيلية، سواء فى "السينما المباشرة" التى تقوم على حياد صانع الفيلم تجاه ما يصوره،

وذلك فى كندا بالإنجليزية مع أفلام تيرانس ماكارتيني فيلجيت، ورومان كريوتور، وولف كوينج، أو فى "سينما الحقيقة" فى كويبك. وقام ميشيل برو – الذى كان قد صور فيلم "وقائع صيف" – بالاشتراك مع جيل جرو فى إخراج "قباقيب الثلج" (١٩٥٨) عن سباق سنوى، والذى كان رائدًا فى تصوير الحياة فى كويبك على الشاشة.

وفى نيويورك خلال الستينيات، قامت مجموعة من السينمائيين الشبان تحت قيادة روبرت درو (ولد عام ١٩٢٤) بالبدء فى صنع أفلام لمؤسسة "تايم"، فى محاولة لصنع "صحافة تصويرية" أكثر صدقًا، كما قال لوى دو روشفور عن "مسيرة الزمن". عرفت هذه المجموعة باسم "شركاء درو" وضمت عديدًا من الشخصيات الرائدة فى سينما المراقبة والملاحظة الأمريكية، مثل دى إيه بينبيكر (ولد عام ١٩٢٥)، وألبيرت مايسلز (ولد عام ١٩٢٦) وريتشارد ليكوك، الذى عمل كمصور فى فيلم فلاهيرتى الأخير "قصة لويزيانا" فى عام ١٩٤٩. وكانت هذه المجموعة تسعى إلى أن يكونوا مراقبين غير مرئيين للأحداث التى تقع أمام الكاميرا، أو يشبهون بالتعبير الشهير الذى استخدمه ليكوك "ذبابة على الحائط". وكان فيلم "انتخابات تمهيدية" (١٩٦٠) عن الحملة الرئاسية فى ويسكونسين لجون إف كينيدى وهيوبرت همفرى، وهو الفيلم الذى يُظهر المرشحين وهما أمام الجماهير ووراء الستار أيضًا، وبرغم أن الفيلم يُظهر أن كينيدى أكثر مهارة فى التعامل مع وسائط الاتصال (الميديا)، فإنه يتفادى التعليق السياسى الصريح (أى التحيز لمرشح دون آخر– المترجم). وهناك لقطة شهيرة فى الفيلم، تتبع فيها الكاميرا كينيدى وهو يخرج من السيارة، ويدخل قاعة حيث سوف يلقى خطبة، وتتحرك الكاميرا من خلال الزحام حتى الوصول إلى المنصة، هذا

بالرغم من تغير ظروف الإضاءة، والصوت، وعمق المجال. وبتأثير من هذا الفيلم، قامت شبكة "إيه بى سى" بالتعاقد مع مؤسسة تايم، لكى تصبح مجموعة درو هى الوحدة الخاصة بالشبكة، حيث صنعت المجموعة سلسلة من تسعة عشر فيلمًا رائدًا للتليفزيون، بدأت بفيلم "انتخابات تمهيدية"، وانتهت مع "أزمة: خلف تعهد رئاسى" (١٩٦٣).

كانت أفلامهم تميل إلى تفضيل شخصيات مشهورة ومثيرة: سائق سباق فى "إيدى" (ليكوك وبينبيكر، ١٩٦٠)، أو المنتج السينمائى جوزيف إى ليفاين فى "رجل الاستعراض" (ألبيرت وديفيد مايسلز، ١٩٦٣)، ونجوم موسيقى البوب فى "إيه اللى بيحصل! الخنافس فى الولايات المتحدة" (الأخوان مايسلز، ١٩٦٤). وكانت الأفلام التسجيلية لمعاصر هذه المجموعة فريدريك وايزمان (ولد عام ١٩٣٠) تركز على المؤسسات وليس الأفراد، لكن أفلامه كانت استثناءات. ولأن الشخصيات الشهيرة – خاصة نجوم موسيقى البوب – يتمتعون بجاذبية جماهيرية متضمنة، فعندما كان السينمائيون يسعون إلى صنع أفلام تسجيلية طويلة كانوا يميلون إلى اتخاذ هؤلاء النجوم موضوعًا لهم، مما خلق ما يسمى "نمط فيلم الروك التسجيلى" (rockumentary)، بأفلام مثل "وود ستوك" (مايكل وادلى، ١٩٧٠) و"الفالس الأخير" (مارتين سكورسيزى، ١٩٧٨). ولعل أشهر هذه الأفلام "هات لى ملجأ" (١٩٧٠) لألبيرت وديفيد مايسلز (١٩٣١-١٩٨٧) وشارلوت زويرين، والذى يركز على جولة فرقة "رولينج ستونز" فى أمريكا. وفى الحفل الأخير من هذه الجولة فى ألتامونت بولاية كاليفورنيا، تم طعن رجل بين الجماهير حتى الموت على أيدى "ملائكة الجحيم"، وهو حدث مثير التقطته الكاميرا. ولأن من المفترض أن أفلام الروك الموسيقية تكشف عن الشخص الحقيقى

وراء شخصية النجم، فقد ظلت مشهورة عند الجمهور، مثلما حدث في الدعاية التى أحاطت بفيلم "الحياة مع مايكل جاكسون: حفل خاص هذه الليلة" (٢٠٠٣)، والذى أذيع على الشبكات التليفزيونية.

كما أثرت الجماليات التسجيلية على حركة السينما الأمريكية الجديدة فى الخمسينيات والستينيات، وهى تُظهر فى الكثير من أفلامها ما يبدو نقيضًا لتقاليد السينما التجريبية أو الطليعية، كما فى أسلوب "اليوميات" عند ستان براكيدج (١٩٣٣-٢٠٠٣)، والأفلام البنائية عند مايكل سنو (ولد عام ١٩٢٩). إن فيلم براكيدج "فعل الرؤية بعينى المرء" (١٩٧١) هو فى وقت واحد فيلم تجريبى يستخدم مجموعة متنوعة من التقنيات السينمائية، وفيلم تسجيلى يُظهر الخطوات المختلفة فى عملية التشريح. وفى العديد من الأفلام التجريبية، تلتقى التيارات التسجيلية والطليعية المختلفة فى هدف مشترك، هو أن تتيح للمتفرج أن ينظر إلى شئ ما بطريقة جديدة أو مختلفة.

إما الحقيقة أو أن تُعاقَب: اعتبارات نظرية وأخلاقية

بدت أفلام الملاحظات أكثر صدقًا، وكان السبب الرئيسى فى ذلك أنها لم تتقيد بالقيود التقنية السابقة التى كانت تتطلب حلولا أكثر تعقيدًا. لقد كانت "إعادة البناء الدرامى" هو الأسلوب التقليدى فى الأفلام التسجيلية التى تتعلق بالناس والأحداث من زمن ما قبل اختراع الكاميرا (أى تمثيل الأحداث والشخصيات – المترجم). وكانت الأفلام التسجيلية المبكرة، مثل فيلم شركة بيوجراف "ثوران بركان جبل فيزوف" (١٩٠٥) يستخدم نماذج مصغرة بدلا من اللقطات الحقيقية. وكانت سلسلة "مسيرة الزمن" التى بدأت فى عام ١٩٣٥، تجمع كما يحلو لها بين اللقطات الحقيقية والمشاهد التى يعاد تمثيلها

بأسلوب أطلق عليه هنرى لوس – مدير "تايم" – "الزائف فى خدمة الحقيقى" (بارنو، ص ١٢١). لكن أيديولوجيا السينما التسجيلية القائمة على المراقبة والملاحظة أصبحت سائدة حتى إن تقاليدها الأسلوبية – مثل الحركات المهتزة للكاميرا المحمولة على اليد، والتغيرات الملحوظة فى البؤرة، وحبيبات الفيلم الخام الحساس – أصبحت هى التقنيات المعتادة فى تصوير "تأثير الواقع" فى السينما الروائية، وفى التليفزيون التجارى، سواء فى البرامج الدرامية أو الإعلانات.

ومع ذلك فإن هناك أسئلة تتعلق بالوجود المادى للكاميرا، مع مسألة إذا ما كانت الكاميرا "تستغل" أو "توثق وتسجل" للشخصيات، ومدى هذا أو ذاك، وثار جدل ساخن حول هذه القضايا، يتعلق بأسلوب جريرسون والسينما التسجيلية القائمة على الملاحظة. وأفلام مثل "بورتريه جيسون"، وفيلم الأخوين مايسلز "حدائق رمادية" (١٩٧٥) وهو عن أم غريبة الطباع وابنتها، تعيشان منعزلتين فى منزل متداعٍ، هذه الأفلام تبرز هذه القضايا الأخلاقية بسبب قيام الفنان السينمائى بشكل واضح لمن يقوم بتصويرهم على عرض أنفسهم أمام الكاميرا. لكن الحقيقة أن الأسئلة الأخلاقية أحاطت صنع الأفلام التسجيلية منذ بدايتها.

وبرغم أن عفوية سينما الملاحظة التسجيلية جعلت التقاليد الأسلوبية المرتبطة بطريقة جريرسون تبدو قد عفى عليها الزمن، ومشكوكًا فيها من الناحية الأيديولوجية، فإن التلاعب فى السينما التسجيلية هو بالضرورة مسألة درجة. فبرغم أن الأفلام التسجيلية تتناول حقائق، فهى ليست أبدًا موضوعية أو محايدة أيديولوجيًا. والاختيارات الجمالية مثل اختيار مكان الكاميرا، وزوايا التصوير، وحركة الكاميرا، والإضاءة، والمونتاج، تحتم وجود وجهة نظر أو منظور ما، حتى لو لم يكن ذلك مقصودًا. وكما أن مفهوم "الذبابة

على الحائط" عند مجموعة درو قد تم التنازل عنها بدرجة ما بسبب المتطلبات التجارية للتليفزيون، كذلك فإن طبيعة الوسيط السينمائى تقتضى أن يعمل السينمائى على المادة الخام فى مرحلة المونتاج. وفيلم مثل "طيور ميتة" (روبرت جاردنر، ١٩٦٥)، الذى يهدف إلى أن يكون دراسة إثنوجرافية لثقافة "دوجوم دانى" فى غينيا الجديدة، يعتبر اليوم مثيرًا للضيق؛ لأنه ينسب قيمًا وأفكارًا إلى شعب بنفس الطريقة التى يتعامل بها فيلم روائى مع شخصياته.

وهكذا فإن الجدل حول الضرورة الأخلاقية لموضوعية – أو حياد – السينما التسجيلية، قد عاد من جديد بسبب الأفلام الأخيرة الناجحة تجاريًّا لمايكل مور، الذى لا يخفى آراءه السياسية، بل يفصح عن قضايا سياسية بشكل صريح. وكان فيلمه الأول "روجر وأنا" (١٩٨٩) – وهو أكثر الأفلام التسجيلية نجاحًا من الناحية التجارية حتى الآن – يؤسس للتناول المميز عند مور، وهو مزيج من طابع شخصى صريح، ووجوده هو كمخرج محرض على رد الفعل بأسلوب سينما الحقيقة، وإحساس فكاهى قوى. وقد هوجم بسبب تلاعبه بالحقائق وانتهاك الخصوصيات الشخصية الأخلاقية، مثلما فعل فى فيلم "لعب البولينج من أجل كولومباين" (٢٠٠٢)، عندما ترصد للممثل شارلتون هيستون، ثم لرئيس "اتحاد السلاح القومى"، وسأله عن مدى اشتراكه فى مصرع طفل بالصدفة أثناء تبادل لإطلاق النيران.

وبرغم أن العديد من المتفرجين يرون أن الفيلم التسجيلى يعنى الموضوعية، فإن من المقبول به على نطاق واسع أن الأفلام التسجيلية منحازة حتمًا. ولعل تلك أزمة ما بعد حداثية فى مغزاها، بدرجة أقل من كونها نتيجة الزيادة الوفيرة فى كاميرات الفيديو التى تسجل الصوت أيضًا، (الكامكوردر)، والتزايد الكبير فى تعلم القواعد البصرية الأساسية. لكن من

الأمور ذات الدلالة أيضًا أن العديد من الأفلام التسجيلية فى نهاية القرن العشرين وبدايات القرن الحادى والعشرين - مثل "الخط الأزرق الرفيع" (١٩٨٨) - تسعى إلى الكشف عن التباسات الحقيقة بدلا من الكشف عن حقيقة واحدة وموحدة. ومن الناحية الأسلوبية فإن الأفلام اللاروائية تستخدم الآن مزيجًا صريحًا من الطرق، أو تمزج بين عناصر من السينما الروائية والتسجيلية، أو تخلق غموضًا فيما يتعلق بالموضوع الذى تسجله، كما فى فيلم "مادونا: إما الحقيقة أو أن تعاقب" (١٩٩١). (هذه إشارة للعبة، يتم فيها طرح سؤال جرئ على اللاعب، إما أن يجيب بالصدق أو أن تفرض عليه عقوبة - المترجم). إن السينمائى التسجيلى البريطانى نيك برومفيلد يضع نفسه بصراحة فى أفلامه كواحد من الشخصيات، ويبحث عن الحقيقة فى موضوعه، سواء كانت فضيحة مصرع نجم موسيقى الروك كيرت كوبان فى فيلم "كيرت وكورتنى" (١٩٩٨)، أو حقيقة السفاحة آيلين وورنوس فى "آيلين: حياة وموت سفاحة" (٢٠٠٣)، لكنه لا يجد هذه الحقيقة أبدًا. إن أزمة برومفيلد كسينمائى تسجيلى تكشف عن فقدان المتفرج المعاصر للإيمان بقدرة السينما التسجيلية على إعطاء حقائق لا شك فيها.

كما تم توجيه النقد أيضًا للسينما التسجيلية من منظور ما بعد الاستعمار، ومنظور النسوية. وتم تحليل أفلام روبرت فلاهيرتى باعتبارها أمثلة على النظرة من وجهة نظر الأوربى الأبيض تجاه الثقافات الأخرى. إن هذه النظرة الاستعمارية تتسرب فى الكثير من تاريخ أفلام الرحلات والأفلام التسجيلية الأخرى، وهى نظرة شديدة الرداءة فى أفلام مارتين إى جونسون (١٨٨٤-١٩٣٧) وأوسا جونسون (١٨٩٤-١٩٥٣)، مثل "سيمبا، ملك الوحوش" (١٩٢٨)، و"كونجوريلا" (١٩٣٢)، وهى الأفلام التى عرضت أهل البلاد "البدائيين" أمام الكاميرا باعتبارهم نوعًا من الكوميديا داخل الحياة

النباتية الطبيعية. وفيلم لويس بونويل "أرض بلا خبز" (١٩٣٣) هو فيلم تسجيلي جرئ عن منطقة فقيرة في أسبانيا وسكانها، وهو يعتبر من أول الأفلام التي كانت واعية بعدم توازن السلطة بين سينمائيي "العالم الأول" وشخصيات موضوعاتهم الأقل ثراء. والمعلم وصاحب النظرية، والسينمائي تي مينه ها ترينه استخدم مجموعة من تقنيات التعبير في أفلام تسجيلية مثل "أماكن عارية: الحياة مستديرة" (١٩٨٥)، و"اللقب فييت والاسم نام (١٩٨٩)، لكي يمنح المرأة صوتًا في ثقافات أخرى.

لقد سعى السينمائيون التسجيليون إلى استخدام السينما التسجيلية سياسيًا، لخلق إحساس بهدف مشترك، وإسباغ الشرعية على ثقافات فرعية من خلال تصوير صور يمكن إدراكها وتمييزها، كانت مهمشة في الثقافة السائدة أو ثقافة التيار الرئيسي. وخلال الخمسينيات، اكتشف سينمائيو مقاطعة كويبك في كندا أن تدريب الكاميرا على أنفسهم ساعدت في "الثورة الهادئة"، أي في اكتشاف المقاطعة لذاتها كثقافة جديدة ومتميزة داخل كندا. كما أن الاستقطاب السياسي الزائد في حقبة فيتنام أثر بوضوح على استخدام السينما التسجيلية كوسيلة للنضال، كما في أعمال بيتر ديفيز "بيع البنتاجون" (١٩٧١) و"قلوب وعقول" (١٩٧٤). كما أن مجئ كاميرات الفيديو التي تسجل الصوت أيضًا خلال الستينيات، وقدرة الجماهير على مشاهدة تليفزيون الكيبل، ساعدا على تداول بعض الأفكار الراديكالية ورواجها. وأسس بعض السينمائيين، مثل إميل دي أنطونيو (١٩٢٠-١٩٨٩)، أنفسهم باعتبارهم أبطالا مضادين للثقافة السائدة، من خلال صنع أفلام تسجيلية تكشف عن الفساد الحكومي، كما في "نقطة نظام" (١٩٦٤) حول تحقيقات ماكارثي عام ١٩٥٤، أو أنها كانت تتحدى السياسات الرسمية، كما في "الاندفاع إلى إصدار حكم" (١٩٦٧) حول تقرير لجنة وارين.

ويستمر جانب كبير من السينما التسجيلية المعاصرة فى الاشتباك مع السياسة، وهناك بعض الأفلام التى استطاعت أن تجد طريقًا للتوزيع التجارى المحدود، مثل "هارلان كاونتى" (باربرا كوبيل، ١٩٧٦)، و"خداع بناما" (باربرا ترينت، ١٩٩٢)، و"ضباب الحرب" (إيرول موريس، ٢٠٠٣). واتخذت جاذبية السينما التسجيلية شكل البرامج التليفزيونية داخل الثقافة الجماهيرية السائدة، كما فى برنامج "٦٠ دقيقة" أكثر البرامج اللاروائية نجاحًا فى تاريخ التليفزيون، كما ظهرت هذه الجاذبية أيضًا فى برامج تليفزيون الواقع، واستخدمت الثقافات الفرعية وجماعات المصالح السينما التسجيلية بنجاح، لكى تساعد على تطوير إحساس بالهوية والتضامن. وخلال السبعينيات، قام السينمائيون من الحركة النسوية بتطوير أسلوب حميم من "الرأس الناطق" talking-head (لقاءات مع شخصيات تتحدث للكاميرا مباشرة – المترجم)، للحث على إعادة اكتشاف لتجربة مشتركة مع المتفرج، كما فى "أطفال ورايات" (لورين جراى، ١٩٧٨)، و"حياة وزمن روزى عاملة تثبيت المسامير" (كونى فيلد، ١٩٨٠). كما أن أفلامًا تسجيلية عن الشواذ، مثل "العالم فى الخارج" (روب إبستين، ١٩٧٨)، و"زمن هارفى ميلك" (إبستين، ١٩٨٤)، ظهرت فى بداية حركة الشواذ فى الثمانينيات. وفى فيلم "ألسنة متحدة" (١٩٩٠) استكشف مارلون ريجز (١٩٥٧-١٩٩٤) قضايا الشواذ الزنوج. ومنذ الثمانينيات عالجت أفلام تسجيلية قضية مرض الإيدز، لتسجل وقائع نضال ضحاياه، وتساعد على زيادة الوعى به.

انظر أيضًا:

"الكاميرا"، "الأيديولوجيا"، "الدعاية"، "روسيا والاتحاد السوفييتى"، "التكنولوجيا"، "الحرب العالمية الثانية.

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Barnouw, Erik. *Documentary: A History of the Nonfiction Film.* New York: Oxford University Press, 1974.

Barsam, Richard Meran. *Nonfiction Film: A Critical History.* New York: Dutton, 1973.

———, ed. *Nonfiction Film: Theory and Criticism.* New York: Dutton, 1976.

Ellis, Jack C. *The Documentary Idea: A Critical History of English-Language Documentary Film and Video.* Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1989.

Grant, Barry Keith, and Jeannette Sloniowski. *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video.* Detroit, MI: Wayne State University Press, 1998.

Hardy, Forsyth. *Grierson on Documentary.* London and Boston: Faber and Faber, 1979.

Jacobs, Lewis, ed. *The Documentary Tradition*, 2nd ed. New York: Norton, 1979.

Kracauer, Siegfried. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality.* New York: Oxford University Press, 1965.

Mamber, Stephen. *Cinema Verite in America: Studies in Uncontrolled Documentary.* Cambridge, MA: MIT Press, 1974.

Nichols, Bill. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary.* Bloomington: Indiana University Press, 1991.

Renov, Michael. *Theorizing Documentary.* New York and London: Routledge, 1993.

Rothman, William. *Documentary Film Classics.* Cambridge, UK and New York: Cambridge University Press, 1997.

Stott, William. *Documentary Expression and Thirties America.* New York: Oxford University Press, 1973.

Trinh, T. Minh-ha. *Framer Framed.* New York and London: Routledge, 1992.

Waugh, Thomas, ed. *"Show Us Life": Toward a History and Aesthetics of the Committed Documentary.* Metuchen, NJ, and London: Scarecrow Press, 1984.

كتب هذا الفصل: بارى كيث جرانت

روبرت جيه فلاهيرتى

(ولد فى أيرون مونتين، ميتشيجان، فى ١٦ فبراير ١٨٨٤، توفى فى ٢٣ يوليو ١٩٥١).

روبرت فلاهيرتى هو السينمائى الوحيد الذى دخل قائمة "المؤلفين الكبار" التى وضعها الناقد أندرو ساريس، وقد أعطى فلاهيرتى للشكل التسجيلى رؤيته الشخصية عن النضال الإنسانى الذى لا يتوقف ضد الطبيعة، ووجد هذه التيمة فى العديد من الحضارات والثقافات. كان فلاهيرتى متخصصًا فى علم المعادن كما كان مستكشفًا، ولم تكن لديه إلا معلومات قليلة جدًا عن صناعة الأفلام، لكنه كان مهتمًا باستخدام السينما كوسيلة لاقتناص الوجود الذى بدأ فى الانقراض لمجتمعات تقليدية، والتى رآها نبيلة وغير ملوثة بالقيم الحديثة.

كان أول أفلامه ذلك الفيلم المهم "نانوك من الشمال" (١٩٢٢)، الذى حصل من أجله على دعم من شركة "إخوان ريفيون للفراء"، والفيلم من نمط أفلام الرحلات حول حياة الإسكيمو فى القطب الشمالى فى كندا، واستخدم التقنيات السينمائية التى كانت آنذاك مرتبطة أكثر بالسينما الروائية. فمن خلال نسيج يعزل بين الحين والآخر لقطات قريبة للشخصيات فى المكان الطبيعى الشاسع الذى يكسوه الجليد، كان فلاهيرتى يشجع المتفرجين على

التوحد مع البطل الصياد وعائلته، وعلى فهم القوة الطبيعية الهائلة للبيئة التى يعيشون فيها. وفى عاصفة جليدية عاتية تشكل الذروة الدرامية فى "تــانوك"، استخدم فلاهيرتى المونتاج المتوازى بين عائلة الإســكيمو وهــى تحتمــى بالكهف، وكلابهم فى الخارج وسط الزوابع القاسية، وذلك للإيحاء بالاختلاف بين البشر وحيواناتهم، وللتأكيد على التيمة الرومانسية للبقاء على قيد الحياة ضد اختبارات الطبيعة القاسية.

لقد تجاوز "نانوك" مجرد الفرجة المحايدة التى تميز أفــلام الــرحلات التقليدية، وحقق نجاحًا تجاريًا مدهشًا. واستمر فلاهيرتــى ليــصنع "موانــا" (١٩٢٦) فى جنوب المحيط الهادى، حيث عمل أيضًا – دون أن يذكر اسمه فى العناوين – فى أفلام روائية مع دابليو إس فان دايك، ومــع إف دابليــو مورناو. وفى عام ١٩٣١ انتقل فلاهيرتى إلى إنجلترا، حيث ترك تأثيره على المدرسة التسجيلية البريطانية التى كان يقودها جريرسون. وفيلمه "رجل من آران" (١٩٣٤) يدور فى جزيرة جرداء على الشاطئ الغربى مــن أيرلنــدا، ويحتوى الفيلم على مشاهد تشويق لسكان الجزيرة وهو يصطادون أســماك القرش، وهى مهنة كانت قد انقرضت إلى حد كبير، لكن كان يجب تعليمهــا لسكان الجزيرة حتى يمكن تصوير هذا المشاهد، وكان فيلم فلاهيرتى الأخير هو "قصة لويزيانا" (١٩٤٨) الذى قام بتصويره ريتشارد ليكوك، والفــيلم لا يظهر علامة على التقنيات الحديثة فيما عدا لقطة عابرة لأحد الأوناش التابع لشركة ستاندارد أويل (وهى الشركة التى مولت الفيلم) فى الخلفية، ليبدو كأنه فى هارمونية مع البيئة.

كانت أفلام فلاهيرتى فى وقت ما قد نالت الكثير من الإطراء النقدى، برغم أن علماء الأنثروبولوجيا قد أعربوا عن شكواهم من أن هــذه الأفــلام

غير دقيقة، لأن المخرج تلاعب بالموضوعات والشخصيات. وإذا كان قد تم الترحيب في الماضي بأفلام فلاهيرتي بسبب صورها الجذابة ولقطاتها المثيرة، فإنها تعتبر اليوم أمثلة أساسية على النظرة الاستعمارية التي تضفي نزعة غرائبية على ما تصوره.

مشاهدات مقترحة:

"نانوك من الشمال" (١٩٢٢)، "موانا" (١٩٢٦)، "تابو" (١٩٣١)، "رجل من آران" (١٩٣٤)، "الأرض" (١٩٤٢)، "قصة لويزيانا" (١٩٤٨).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Barsam, Richard. *The Vision of Robert Flaherty: The Artist as Myth and Filmmaker*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1988.

Calder-Marshall, Arthur. *The Innocent Eye: The Life of Robert J. Flaherty*. New York: Harcourt, Brace, 1966.

Danzker, Jo-Anne Birnie, ed. *Robert Flaherty: Photographer/Filmmaker, the Inuit, 1910–1922*. Vancouver, BC: Vancouver Art Gallery, 1980.

Rotha, Paul. *Robert J. Flaherty: A Biography*, edited by Jay Ruby. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1983.

Rothman, William. "The Filmmaker as Hunter: Robert Flaherty's *Nanook of the North*." In *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video*, edited by Barry Keith Grant and Jeannette Sloniowski, 23–39. Detroit, MI: Wayne State University Press, 1998.

باري كيث جرانت

دزيجا فيرتوف

(ولد باسم دينيس أبراموفيتش كاوفمان، في بياليستوك، بولندا، في ٢ يناير ١٨٩٦، توفي في ١٢ فبراير ١٩٥٤).

ترك دزيجا فيرتوف أثرًا كبيرًا في استخدام السينما لأغراض التعليم الاجتماعي بعد الثورة الروسية. إنه لم يسجل فقط لوقائع الثورة عندما حدثت، لكنه تناول إنتاج الجرائد السينمائية في علاقتها بالبروليتاريا. وقد أصبح أخوه ميخائيل كاوفمان أيضًا سينمائيًا تسجيليًا مهمًا، بينما أصبح أخوه الآخر بوريس كاوفمان مصورًا سينمائيًا مهمًا مع جان فيجو وآخرين.

وعند اندلاع الحرب العالمية الأولى، انتقلت عائلة كاوفمان – وهي عائلة يهودية متعلمة – إلى موسكو. وفي عام ١٩١٦ التحق فيرتوف بمعهد بتروجراد للعلوم العصبية والنفسية، حيث درس الإدراك البشري، خاصة إدراك الصوت، وقام بمونتاج شذرات صوتية مسجلة بطرق جديدة في "معمل السمع" الخاص به. وسوف تؤثر هذه التجارب على تجارب فيرتوف في السينما الناطقة بعد ذلك بعشر سنوات في فيلمه "حماس: سيمفونية دونباس" (١٩٣١) و"ثلاث أغنيات عن لينين" (١٩٣٤). وغير اسمه إلى دزيجا

فيرتوف، ومعناه "القمة الدوارة"، وبدأ فى مونتاج لقطات الجرائد السينمائية بعد الثورة، مستكشفًا المونتاج فى السينما التسجيلية.

ومع زوجته فى المستقبل مونتيرة السينما إليسافيتا سفيلوفا، قام فيرتوف فى عام ١٩١٩ بتأسيس "كينكوس" (عيون السينما)، والتى انضم إليها فيما بعد أخوه ميخائيل وفنانون شبان آخرون، وهى جماعة تدعو إلى قيمة السينما التسجيلية وتفوقها. وأصدروا بيانات فنية، ونشروا مقالات صحفية رفضوا فيها السينما الروائية، ونجومها، والتصوير فى الأستوديو، والنصوص سابقة التجهيز، وذلك لصالح ما احتفى به فيرتوف باعتباره "الإمساك بالحياة وهى غير واعية". وكان فيرتوف يدعو إلى أن "عدسة الكاميرا" أو "العين السينمائية" قادرة على اختراق وتسجيل الواقع المرئى على نحو أفضل مما تستطيعه العين البشرية، وهو ما يجعل السينما التسجيلية مفضلة فى مجتمع ماركسى يقوم على المبادئ العقلانية والعلمية للتنظيم. ومن عام ١٩٢٢ إلى عام ١٩٢٥، أخرج فيرتوف سلسلة من ثلاث وعشرين جريدة سينمائية تحت عنوان "كينو برافدا"، وكلمة "برافدا" التى تعنى "الحقيقة" كانت اسم صحيفة الحزب السوفييتى الرسمية. (أى أن السلسلة كانت تحمل اسم "برافدا السينمائية" – المترجم).

وأهم أعمال فيرتوف هو "الرجل مع كاميرا السينما" (١٩٢٩)، والذى يستبق "سيمفونية المدينة"، والتى تعتبر توثيقًا ورؤية فى وقت واحد. والفيلم يقدم رؤية غنائية لمدينة سوفييتية مثالية (مزيج من مدن موسكو، وأوديسا، وكييف)، ويستخدم كل مؤثر خاص وتقنية سينمائية، فى متناول فيرتوف، لكى يصور الحياة فى مجتمع سوفييتى بينما يشجع المتفرج على تأمل طبيعة

البناء السينمائى، والعلاقة بين السينما والواقع. إن هذا الأسلوب الذى تتأمل فيها السينما ذاتها سوف يستمر فى "سينما الحقيقة" عند جان روش (وهو المصطلح الفرنسى المشتق من "كينو برافدا")، وفى تجارب جان لوك جودار فى صنع الأفلام من خلال مجموعة كما فى "جماعة دزيجا فيرتوف" فى بداية السبعينيات. لقد تحدى أسلوب فيرتوف الطليعى قيود المعتقدات الرسمية، ليجد نفسه فى نهاية الثلاثينيات عاجزًا عن ضمان تمويل مشروعات جديدة، وليقضى العقدين الآخرين من حياته وهو يقوم بمونتاج الجرائد السينمائية كما بدأ.

مشاهدات مقترحة:

"الرجل مع كاميرا السينما" (١٩٢٩)، "حماس: سيمفونية دونباس" (١٩٣١)، "ثلاث أغنيات عن لينين" (١٩٣٤).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Feldman, Seth. *Dziga Vertov: A Guide to References and Resources*. Boston: G. K. Hall, 1979.

———. "'Peace Between Man and Machine': Dziga Vertov's *The Man with a Movie Camera*." In *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video*, edited by Barry Keith Grant and Jeannette Sloniowski, 40–54. Detroit, MI: Wayne State University Press, 1998.

Petrić, Vlada. *Constructivism in Film: The Man with the Movie Camera. A Cinematic Analysis*. Cambridge, UK and New York: Cambridge University Press, 1987.

Vertov, Dziga. *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*. Edited by Annette Michelson, translated by Kevin O'Brien. Berkeley: University of California Press, 1984.

بارى كيث جرانت

فريدريك وايزمان

(ولد فى بوسطن، ماساشوسيتس، ١ يناير ١٩٣٠)

فريدريك وايزمان شخصية مهمة فى السينما التسجيلية الأمريكية، وقد بدأ صنع سلسلة أفلام استثنائية من الأفلام التى فازت بالجوائز، خلال حركة السينما المباشرة فى الستينيات. وعبر ثلاثة عقود صنع ما يزيد على ثلاثين فيلمًا تسجيليًا طويلا، وحصل على العديد من الجوائز. وعلى عكس الشخصيات المشهورة والغنية التى كان معاصروه ريتشارد ليكوك، ودى إيه بينبيكر، والأخوان مايسلز، يصنعون أفلامًا تسجيلية عنها فإن وايزمان لم يكن يركز على شخصيات بعينها بقدر تركيزه على المؤسسات المختلفة، بدءًا من مؤسسات تتركز فى مبنى واحد، مثل فيلم "المدرسة الثانوية" (١٩٦٨)، إلى مؤسسات ذات مجال عالمى، مثل "مهمة حقل سيناء" (١٩٦٨)، ومن مؤسسات حكومية مثل "محكمة الأحداث" (١٩٧٣) إلى مؤسسات معنوية أسستها مبادئ الأيديولوجيا والثقافة كما فى "موديل" (١٩٨٠). ولأن وايزمان كان فى السابق محاميًا، فإنه يسجل الحياة الأمريكية على نحو أكثر دقة من أى مخرج تسجيلى آخر، وأفلامه معًا تشكل عملا عظيمًا حول الحياة فى أمريكا المعاصرة.

بدأ وايزمان حياته الفنية فى السينما بإنتاج فيلم شيرلى كلارك "الحياة الباردة" (١٩٦٤) (كلمة cool تعنى فى العامية الأمريكية أيضًا معانٍ أخرى مثل: ظريف، لطيف.. الخ – المترجم)، وهو فيلم روائى عن عصابات المراهقين، وتم تصويره فى هارلم. وفى عام ١٩٦٧ بدأ أعماله عن المؤسسات بفيلم "حماقات تيتيكات" (١٩٦٧) عن الحياة فى سجن للمجرمين المضطربين عقليًا فى بريدجووتر، ماساشوسيتس، وسرعان ما تعرض الفيلم لسيل من الدعاوى القضائية من سلطات الولاية، مما أدى إلى جدل كان السبب فى سمعة غير دقيقة عن وايزمان أنه يسعى إلى الفضائح والكشف عنها. وبرغم أن أفلامه الأولى تبدو كذلك بالفعل، فإن أفلامه الأخيرة أقل تعليمية وأكثر تعقيدًا من الناحية الجمالية. وعلى سبيل المثال فإن فيلمه "لحم" (١٩٧٦) مؤلف من لقطات قصيرة، ويشبه المونتاج بينها إيقاع طريقة الجزارين فى الفيلم فى تقطيع اللحم. أما فيلم "موديل" فهو دراسة متأملة لصنع الموديل بطريقة تصنيع صور إعلانية، وهى طريقة لا تختلف كثيرًا عن بعض أشكال صناعة الأفلام، كما يعتمد هذا الفيلم أكثر على اللقطات الطويلة زمنيًا.

وعند التصوير، يقوم وايزمان نفسه بتشغيل مسجل الصوت بدلا من الكاميرا، وهو يحدد إلى أن تذهب الكاميرا من خلال إشارات يده وهو يتقدم المصور، أو يرشده إلى ذلك من خلال الميكروفون. وهذه الطريقة تتيح حرية أكبر فى أن يرى ما حوله أكثر مما لو كان ينظر من خلال محدد المنظر فى الكاميرا.

إن وايزمان يدعو إلى فهم كل مؤسسة باعتبارها تعبيرًا مجازيًا عن المجتمع الأمريكى بشكل عام؛ لذلك فبرغم أن أفلام وايزمان قد تبدو للوهلة الأولى كأنها مراقبة محايدة، فإنها تعتمد على عناصر الأسلوب السينمائى،

خاصة المونتاج، من أجل التعبير عن رؤيته الذاتية للطرق التى تعمل بها المؤسسات، ومغزى هذه المؤسسات من الناحية الثقافية. وإذا كانت أفلام وايزمان التسجيلية وثائق إخبارية، فهى أيضًا أعمدة رأى، وتفسيرات ذاتية عن المؤسسات التى يصورها. إنها أفلام جدلية أكثر من كونها تعليمية، وهى ترفض أن تتخذ من المفترج موقف التعالى وفرض رأى سلطوى عليه.

مشاهدات مقترحة:

"حماقات تيتيكات" (١٩٦٧)، "المدرسة الثانوية" (١٩٦٨)، "إيسين" (١٩٧٢)، "زعيم" (١٩٧٤)، "اللحم" (١٩٧٦)، "موديل" (١٩٨٠)، "شبه موت" (١٩٨٩)، "الإسكان العام" (١٩٩٧)، "بيلفاست، مين" (١٩٩٩)، "عنف عائلى" (٢٠٠١).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Anderson, Carolyn, and Thomas W. Benson. *Documentary Dilemmas: Frederick Wiseman's Titicut Follies*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1991.

Atkins, Thomas R., ed. *Frederick Wiseman*. New York: Simon & Schuster, 1976.

Benson, Thomas W., and Carolyn Anderson. *Reality Fictions: The Films of Frederick Wiseman*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press. 1989.

Grant, Barry Keith. *Voyages of Discovery: The Cinema of Frederick Wiseman*. Urbana: University of Illinois Press, 1992.

———, ed. *Five Films by Frederick Wiseman: Titicut Follies, High School, Welfare, High School II, Public Housing*. Berkeley: University of California Press, 2006.

بارى كيث جرانت

الدوبلاج والترجمة على الشريط

"Dubbing and Subtitling"

الدوبلاج والترجمة على الشريط هما طريقتان أساسيتان فى الترجمة السينمائية، وهما الأكثر استخدامًا فى التوزيع والاستهلاك العالميين للوسائط السينمائية. ومنذ ظهورهما مع دخول الصوت إلى السينما، ظلا طريقتين معقولتين فى ترجمة الحوار وإن كانت لهما عيوبهما، وذلك لأنهما يتداخلان بطرق عديدة فى النص الأصلى، أو شريط الصوت أو الصورة. ومنذ بداية الثلاثينيات، كانت بعض البلدان تفضل إحدى الطريقتين على الأخرى. وبينما توجد هناك عدة أشكال من نسخ بعدة لغات، فى الاستخدام الحالى للصناعات السمعية البصرية العالمية، ويمكن استخدام أى شكل منها على حدة أو مع الطرق الأخرى، فقد ظل الدوبلاج والترجمة على الشريط هما الأشهر، وإن كانا أيضًا هما الأكثر إثارة للجدل.

تعريفات

الدوبلاج هو شكل من أشكال إعادة تركيب الصوت المتزامن على الشريط، ويتضمن تسجيل أصوات غير أصوات الممثلين الذين يظهرون على الشاشة، ويتحدثون بلغة مختلفة عن لغة النص الأصلى، بحيث تكون الأصوات – فى الحالة المثالية – متزامنة مع الصورة السينمائية. لكن الدوبلاج يمكن أن يشير بشكل أكثر عمومية لإضافة أو استبدال مؤثرات

صوتية، أو سطور حوار بواسطة الممثلين الأصليين أنفسهم فى اللغة التى تم بها إنتاج الفيلم، عادة بسبب رداءة جودة الصوت فى التسجيل الأصلى، أو لحذف بعض الكلمات البذيئة فى النسخة المعروضة فى دور العرض عند عرضها فى التليفزيون. وإذا كان هذا الشكل الأخير من إعادة تركيب الصوت المتزامن موجودًا فى كل الأفلام المعاصرة تقريبًا، فإنه يسمى "اللولب الدوار" looping لكى يمكن تمييزه عن الدوبلاج باعتباره ترجمة للغة. (يعود هذا المصطلح إلى استخدام جزء من شريط الصورة، يتم عرضه المرة بعد الأخرى فى شكل لولب، loop ، بينما يقوم الممثل بالأداء الصوتى فى كل مرة، إلى أن يمكن الحصول على أفضل أداء – المترجم). وهناك شكل آخر من إضافة الصوت أو إعادة تركيبه، وهو التعليق من خارج الكادر، حيث يوجد صوت غير متزامن لا يحل محل النص واللغة الأصليين، ويضاف على شريط الصوت، وهذه الطريقة منتشرة فى روسيا وبولندا، وتستخدم أكثر فى الترجمة للتليفزيون من الترجمة للسينما، لكنها طريقة أقل استخدامًا بالمقارنة مع الدوبلاج والترجمة على الشريط.

والترجمة على الشريط، مثلها مثل التعليق من خارج الكادر، تسمح بوجود لغة مترجمة بينما تترك النص الأصلى دون تغيير، لكنها تحول الكلام إلى كتابة دون تغيير فى شريط الصوت الأصلى. وقد تكون الترجمة على الشريط إما بنفس اللغة الأصلية أو لغة أخرى. وفى الطريقة الأولى يكون المتفرج إما أصم أو ثقيل السمع، وهى طريقة شائعة فى البث التليفزيونى، أما الطريقة الثانية فهى تترجم اللغة الأصلية إلى لغة (أو لغات) طبقًا للبلد الذى سوف يعرض فيه الفيلم، وذلك فى شكل سطر أو أكثر من النص المكتوب فى تزامن مع الصورة. وهذه الرسائل اللفظية قد لا تتضمن فقط

الحوار، والتعليق، وكلمات الأغنيات، لكنها قد تشمل أيضًا بعض الكلمات التى تظهر فى الصورة، مثل اللافتات أو عناوين الصحف. وعادة ما تظهر الترجمة على الشريط فى أسفل الشاشة، برغم أن مكانها قد تغير من لغة إلى أخرى. وفى البلدان التى تتطلب ترجمة إلى لغتين، مثل بلجيكا، وفنلندا، وإسرائيل، توجد الترجمة على الشريط فى اللغتين.

وعندما يفضل بلد ما إحدى الطريقتين فإن ذلك يعود إلى عوامل عديدة، مثل الظروف التاريخية، والسياسية، والتقاليد، والتكاليف، والطريقة التى اعتاد عليها الجمهور، والمكانة الفنية للأفلام ذاتها. وقبل أن نضع هذه العوامل فى الاعتبار، فإن من الضرورى تأمل الظروف التاريخية التى أدت إلى الدوبلاج والترجمة على الشريط، وظهور كل منهما كشكل مفضل للترجمة اللفظية فى السينما.

السينما الناطقة المبكرة والنسخ متعددة اللغات

لم تكن الأفلام الصامتة إلا مشكلات قليلة بالنسبة لنقل اللغة، برغم أنها كانت ماتزال تتطلب الترجمة عند العرض فى بلدان أخرى. وإذا كانت الأفلام الصامتة مناسبة تمامًا للاستهلاك فى العديد من السياقات الثقافية، فإن ذلك كان يعود بدرجة أقل إلى مكانتها كلغة عالمية للصور، بقدر ما كان ذلك يعود بدرجة أكبر إلى مرونة استخدام العناوين المعروضة على الشاشة، وهى العناوين التى لم تكن مجرد ترجمة من اللغة الأصلية إلى لغة أخرى، لكنها كانت – وبشكل إبداعى – ملائمة لتقديم الفيلم إلى مجموعات قومية ولغوية متعددة: فأسماء الشخصيات، والأماكن، وتطورات الحبكة، والإشارات الثقافية الأخرى، كانت تتغير عند الضرورة لكى تجعل الأفلام مفهومة بالنسبة

للجمهور في بلدان مختلفة. وبحلول عام ١٩٢٧، كانت العناوين بداخل الأفلام الهوليودية تتم ترجمتها بشكل روتيني إلى ما يقرب من ست وثلاثين لغة.

ومع السينما الناطقة، لم يعد من الممكن مجرد تبديل هذه العناوين الداخلية، وبدأ استخدام الدوبلاج والترجمة على الشريط منذ عام ١٩٢٩، ومع ذلك لم يصبحا على الفور الحلين النموذجين عندما وصلت الأفلام الأمريكية إلى أوربا، بالنسبة لمشكلة ترجمة الفيلم الناطق. فبدلا منهما كان إنتاج النسخ ذات اللغات المتعددة (MLV) هو السائد حين ظهر في عام ١٩٢٩ حتى اختفى في عام ١٩٣٣. وخلال تلك الفترة كانت الشركات السينمائية الأمريكية إما أن تجلب مخرجين وكتاب سيناريو وممثلين أجانب إلى هوليوود، أو أن تؤسس استوديوهات إنتاج في أوربا. وكانت شركة إخوان وارنر هي الأولى بين الشركات الأمريكية، التي تصنع نسخًا بلغات متعددة، وتبعها في ذلك بعض المنتجين الأوربيين، ثم كل الشركات الهوليودية الكبرى. وكانت شركة باراماونت هي الأكثر استثمارًا في هذا المجال، فقد شيدت أستوديو ضخمًا في بداية الثلاثينيات في جوانفيل بضواحي باريس، والذي سرعان ما أنتج أفلامًا بأربع عشرة لغة مختلفة. لقد كان الفيلم الواحد يتم تصويره في الوقت ذاته بلغتين أو ثلاث، عادة بواسطة مخرج واحد، لكن عند زيادة النسخ ذات اللغات المتعددة كان يتم استخدام مخرج مختلف لكل لغة. والممثلون الذين يجيدون أكثر من لغة يمكنهم أداء أدوارهم في أكثر من نسخة، لكن الطريقة المعتادة كانت استخدام ممثلين مختلفين للنسخ المختلفة. وكانت الأزياء والديكورات يعاد استخدامها، وهو ما اقتضى تصوير النسخ في "نوبتشيات" طبقًا لجدول يمتد على مدى الأربع والعشرين ساعة. وكان زمن الإنتاج قصيرًا، وعادة لا يزيد على أسبوعين للفيلم

الروائى الطويل. وفى ذروة أستوديو جوانفيل، بين مارس ١٩٣٠ ومــارس ١٩٣١، أنتج عددًا مذهلا هو مائة فيلم روائى طويل وخمسين فيلمًا قصيرًا.

ورغم هذا التنظيم فى وقت الإنتاج، فقد كانت طريقة نــسخ متعــددة اللغات تعنى زيادة هائلة فى النفقات، وكانت حبكاتها الثابتــة بــين نــسخة وأخرى لا ترضى التنوع الثقافى للجمهور بين بلد وآخر، كما أنها اعتبــرت مجرد سلع تجارية، وأدت هذه العوامل جميعًا إلى أفول سريع لهذه الطريقة، التى توقفت هوليوود عنها تمامًا فى عام ١٩٣٣، سرعان ما توقفــت أيــضًا ألمانيا وفرنسا. وبرغم أن عديدًا من مخرجين راسخين وواعــدين صــنعوا أفلامًا نسخ متعددة، فإن القليل من هذه الأفلام هى التى اعتبرت ذات قيمــة فنية باقية، مثل فيلم جوزيف فون ستيرنبيرج "الملاك الأزرق" (١٩٣٠) الذى أنتجته شركة "أوفا" وشركة باراماونت بنسختين ألمانية وإنجليزيــة، وحقــق نجاحًا عالميًا، ويقدم نفس الممثلين الرئيسيين (إيميــل جــانينجز ومــارلين ديتريتش) وهما يتحدثان بسطور حوارهما فى النسختين.

وإذا كانت طريقة النسخ ذات اللغات المتعددة تعتبر تجربة فاشلة فــى بدايات السينما الناطقة، فقد ظلت مستخدمة على نحو متفرق فى أوربا. ففيلم جان رينوار "العربة الذهبية" (١٩٥٣) على سبيل المثال تم تــصويره فــى "شينى شيتا" (مدينة السينما) فى إيطاليا، أساسًــا بمجموعــة مــن الممثلــين الإيطاليين، معظمهم – بمن فيهم النجمة أنًا مانيانى (١٩٠٨-١٩٧٣) – لعب دوره وتحدث بثلاث لغات فى نسخ تم تصويرها على حدة باللغات الإنجليزية والإيطالية والفرنسية. وفيلم فيرنر هيرتزوج "نوسفيراتو مــصاص الــدماء" (١٩٧٩) تم تصويره مرتين، بنفس مجموعة الممثلــين، بنــسختين ألمانيــة وإنجليزية.

صناعات الدوبلاج والترجمة على الشريط

التفسير الأكثر شيوعًا للانقسام بين الدول التى تفضل الدوبلاج وتلك التى تفضل الترجمة على الشريط، ينبع من التكاليف، فالدوبلاج - وهو طريقة الترجمة الأكثر تكلفة - يستخدم فى البلاد الأكبر والأغنى حيث تجمعات كبيرة تستخدم لغة واحدة، بينما تستخدم طريقة الترجمة على الشريط فى البلدان الأصغر حيث جمهورها يشكل سوقًا أكثر تحديدًا. وبرغم وجود بعض الحقيقة فى هذا التفسير، فإن التكاليف وحدها ليست هى التى تفرض تلك الطريقة أو ذاك، فهناك بعض بلدان وسط أوربا الصغيرة، مثل بلغاريا، وجمهورية التشيك، والمجر، وسلوفاكيا، تفضل الدوبلاج، برغم تكاليفه العالية. فالتطورات التاريخية والسياسة، بالإضافة إلى التقاليد، تشكل جميعًا عوامل مهمة فى هذا السياق.

وفى أوربا الغربية، ظهر الدوبلاج فى بداية الثلاثينيات كطريقة سائدة فى نقل اللغة فى كل من فرنسا، وإيطاليا، وألمانيا، وأسبانيا. ففى فرنسا تحول أستوديو جوانفيل إلى مركز للدوبلاج، وتفوق الدوبلاج هنا ينبع من حرص فرنسا الثقافى على الحفاظ على اللغة الفرنسية وحمايتها فى وجه التأثير الأجنبى (خاصة الأمريكى)، وسيادة اللغة الفرنسية بين شعب اعتاد على سماعها فى أفلامهم. وبالنسبة للبلدان الأخرى، فقد لعبت الثقافة والأيديولوجيا السياسية دورها الأهم، ففى إيطاليا وألمانيا وأسبانيا - التى واجهت جميعًا مقاطعة ثقافية فى منتصف الثلاثينيات، وكانت محكومة بحكومات فاشية - سمحت فقط بنسخ مدبلجة من الأفلام الأجنبية. لقد أدرك الحكام الديكتاتوريون فى هذه البلدان كيف أن سماع المرء للغته يؤكد أهمية الإحساس بالهوية القومية والاستقلال الذاتى ويزيدهما. وفى إيطاليا بشكل

خاص – حيث أغلب الناس، بمن فيهم السينمائيون أنفسهم، يتحدثون بلهجات مختلفة وليس بلهجة توسكانيا الرسمية – فإن الدوبلاج ساهم في صياغة الوحدة التى تجمع الجميع فى لغة قومية مشتركة. ومن عام ١٩٢٩، قامت حكومة بينيتو موسولينى بسن تشريع يقضى بأن كل الأفلام المعروضة في إيطاليا يجب أن تكون ذات شريط صوت إيطالى أيًا كان البلد الذى أنتجها. كما أن فرانشيسكو فرانكو فى أسبانيا، وأدولف هتلر فى ألمانيا، قاما بتأسيس حصص صارمة فيما يتعلق بالأفلام المستوردة، كان الصوت فيها كلها تقريبًا بطريقة الدوبلاج. ومن خلال صناعات الدوبلاج التى تأسست سريعًا فى هذه البلدان، وأصبح لها معايير ثابتة، أصبح يُنظر للأفلام المدبلجة باعتبارها أفلامًا من الإنتاج المحلى. لذلك فإن صناعات الدوبلاج المتطورة والتى ماتزال تعمل فى هذه البلدان، هى من بقايا آثار السياقات السياسية فى أوائل الثلاثينيات عندما ظهرت السينما الناطقة.

لكن الدوبلاج عملية تحتاج إلى الكثير من العمل، فالممثلون الذين يقومون فى "كابينة" الصوت وهو يشاهدون مقاطع من الفيلم، تتكرر المرة بعد الأخرى أثناء إلقائهم لسطور حوار من نص معد ومكتوب. وقد يكون ضروريًا إجراء العديد من محاولات التسجيل إلى أن يتم – بقدر الإمكان – تزامن السطور المترجمة من الحوار، أو أية أصوات أخرى صادرة من الممثل، مع حركات الشفاه للممثلين الأصليين على الشاشة. ويتم الدوبلاج للأفلام على نحو جيد أو سيئ طبقًا للزمن والعناية اللذين يعطيان لهذه العملية، والمصادر المتوفرة لها. وحتى الستينيات كان التزامن مع حركات الشفاه يتم بواسطة صناعات الدوبلاج على أساس أنه العامل الأكثر أهمية للحفاظ على إيهام مشاهدة وسماع كلٍ منسق متكامل. لكن تزامن حركات

الشفاه ذا أهمية ثانوية، حيث أظهرت الأبحاث أن المتفرج لا يمكنه تمييز التعارضات والزلات البسيطة فى حركات الشفاه، وعدم التزامن لا يشكل مشكلة كبيرة للجمهور فى البلدان التى تفضل الدوبلاج. لكن الأهم للتأثير الكلى هو تلاؤم أصوات من يقومون بالدوبلاج مع الشخصيات على الشاشة، وتميل الأستوديوهات إلى استخدام نفس ممثلى الدوبلاج للنجوم الأجانب المشهورين. وقد أدى هذا فى بعض الحالات إلى أن بعض ممثلى الدوبلاج حققوا نجومية داخل هذه الصناعة، أو حتى أصبحوا نجومًا سينمائيين، وعلى سبيل المثال، فإن مونيكا فيتى (ولدت عام ١٩٣١)، نجمة العديد من أفلام مايكل أنجلو أنطونيونى خلال الستينيات، جذبت اهتمام المخرج لأول مرة عندما كانت تقوم بالدوبلاج فى فيلمه "الصرخة" (١٩٥٧). وفى صناعة السينما الهندية فى فترة ما بعد الحرب (والمعروفة حاليًا باسم "بوليوود")، فإن مشاهد الأغنيات الموجودة فى كل هذه الأفلام لا يتم غناؤها بواسطة الممثلين، وإنما بواسطة مغنين محترفين، قد يصبحون مشهورين بقدر نجوم السينما الذين يسجلون لهم أصوات بدوبلاج تزامن الشفاه فى هذه المشاهد.

وحتى فى البلدان التى تفضل طريقة الدوبلاج فإن هناك قطاعات من الجمهور تفضل أن تشاهد الأفلام بطريقة الترجمة على الشريط. وفى فرنسا فإن هذه الأفلام يتم الإعلان عنها باعتبارها "نسخة أصلية ذات ترجمة على الشريط"، وفى أسبانيا تقدم دور العرض للأفلام الأجنبية النسخ المدبلجة وذات الترجمة على الشريط معًا. وفى البلدان الناطقة بالإنجليزية – خاصة الولايات المتحدة وبريطانيا – يتم استيراد القليل من الأفلام الناطقة بغير الإنجليزية، واستخدام الطريقتين تبعًا للحاجة. لكن العديد من البلدان الناطقة بغير الإنجليزية، تستورد عددًا كبيرًا من الأفلام، وتفضل طريقة الترجمة

على الشريط، بما فى ذلك بلجيكا، وكرواتيا، وقبرص، واليونان، واليابــان، وهولندا، والبرتغال، والدول الاسكندنافية.

وطريقة الترجمة على الشريط أكثر اقتصادية من الــدوبلاج، لأنهــا تستغنى عن التسجيل الصوتى والممثلين الذين يقومون بالدوبلاج، لكنها مــع ذلك عمل معقد. وصناعة الترجمة على الشريط ليست ذات ســمات قوميــة بنفس الدرجة مثل صناعة الدوبلاج، حيث إن المترجمين هم الأهم فى هــذه العملية وليس ضروريًا إقامتهم فى البلد الذى تتم الترجمة إلى لغتــه. لكــن المسألة ذات الأهمية القصوى فى هذه الطريقة هى الترجمة، فهــى تتطلــب اختصارات عديدة جدًا فى سطور الحوار الأصلى، وقد يصل الاختصار إلى النصف. وبينما يكون مثاليًا ترجمة كل ما يتفوه به الممثل الأصــلى، فــإن حدود زمن الشاشة يمثل عقبة كبرى. فسرعة المتفرج المعتادة فى القــراءة هى ما بين ١٥٠ و١٨٠ كلمة فى الدقيقة، مع ضرورة وجــود اســتراحات، وهو ما يحدد تمامًا زمن الترجمة على الشريط، ومن ثم اكتمال هذه الترجمة. ويتضمن الجزء الأخير من العملية طباعة نسخة فوتوغرافية مــن النــسخة الأصلية، وفى نفس الوقت طبع عناوين الترجمة عليها لصنع نسخة جديــدة تكون الترجمة جزءًا ثابتًا منها، والشركات التى تقوم بهذه العمليــة تواجــه العديد من الإمكانات المتعلقة بشكل الحروف وحجمها وخلفياتهــا ومكانهــا، والإشارة إلى اتصال بعض العبارات التى تظهر متقطعــة علــى الــشاشة، أو الإشارة إلى متحدثين عديدين، وأمور أخرى مشابهة. وكما هــو الحــال فى الدوبلاج، فإن عملية الترجمة على الشريط يمكن أن تكون جيدة أو سيئة.

الترجمة على الشريط مقارنة مع الدوبلاج

تناقش العديد من كتب الدراسات السينمائية الجدل حول ترجمة الأفلام الأجنبية، إما بطريقة الترجمة على الشريط أو الدوبلاج، والتى تُعرض للطلبة الأمريكيين أو البريطانيين، وكل هذه الكتب تقر بأفضلية الترجمة على الشريط، وتورد أسباب عدم أفضلية المونتاج فى التزامن غير الدقيق بين الشفاه وشريط الصوت، أو بين الصوت والجسد، كذلك فتور الأداء الصوتى، وتغيير أو حذف شريط الصوت الأصلى وطريقة تصميمه. وعادة ما تلاحظ رداءة جودة التمثيل فى الأفلام المدبلجة، مثل السمات الصوتية، ونغمة الصوت، وإيقاع اللغة، فى اجتماعها مع الإيماءات وحركات تعبيرات الوجه التى تميز أساليب التمثيل والسمات الشخصية فى البلدان المختلفة، لأن كل ذلك يضيع فى الترجمة. وبينما يتم الإقرار بأن الترجمة على الشريط لها عيوبها أيضًا – فهى تشوش وتعوق التركيز على العناصر البصرية، وتترك أجزاء من الحوار دون ترجمة – فإنها تعتبر أقل تدخلا فى النص الأصلى، كما أنها تساعد الجمهور على معايشة كون الفيلم "أجنبيًا".

لكن هذا الموقف لا يعترف أن هناك فى البلدان التى تفضل الترجمة على الشريط جمهورًا قد يفضل الدوبلاج، أو أن هناك حالات يصبح فيها الدوبلاج معقولا أكثر من الترجمة على الشريط. فالأفلام الأجنبية والبرامج التليفزيونية الموجهة إلى الأطفال تتم دبلجتها فى بعض البلدان التى تفضل الترجمة على الشريط، لأن الجمهور المستهدف لم يتعلم القراءة بعد، أو لا يستطيع القراءة بسرعة. وفى الوقت الذى يطلب فيه المتفرجون على أفلام الفن أن تكون الترجمة على الشريط، فإنهم يشكون فى حالات نادرة من أن الأفلام الأجنبية من أنماط أكثر تجارية – مثل "الويسترن سباجيتى"

(الإيطالى)، والأفلام الصفراء "جاللو" (الأفلام البوليسية الإيطالية – المترجم)، وأفلام فنون القتال، والأفلام الكوميدية، وأفلام التحريك اليابانية – تعرض عادة فى نسخ مدبلجة. وبالنسبة للسينما الإيطالية، الفنية أو الجماهيرية، فإن الأصالة ليست هى الحجة القاطعة، فكل الأفلام الإيطالية تقريبًا تتم إضافة الصوت لها بعد التصوير، لذلك فإنه لا وجود لشريط صوت أصلى. وقد شهدت فترة ما بعد الحرب معدلات متزايدة للإنتاج المشترك بين الدول، حيث يضم الممثلون فنانين من دول مختلفة ولا يتحدثون بنفس اللغات، لذلك فإن أدوارهم تتم دبلجتها بواسطة ممثلى أصوات من البلد الذين يتم فيه التصوير. وفيلم "الطريق" (١٩٥٤) لفيديريكو فيللينى يقدم بطلين من الولايات المتحدة يتحدثان الإنجليزية، هما أنطونى كوين وريتشارد بيزهارت، وبطلة من إيطاليا تتحدث الإيطالية هى جولييتا ماسينا. وبالنسبة للظهور على الشاشة ونطق الحوار، يسيطر الممثلان الأمريكيان، بينما سطور حوار الممثلة الإيطالية قليلة. وبرغم ذلك فإن المترجمتين الأمريكيين يجمعون على أن النسخة المدبلجة بالإيطالية، والتى تحمل ترجمة إنجليزية على الشريط، هى النسخة الأكثر أصالة، برغم أن حركات شفاه الممثلين الأمريكيين غير متزامنة مع صوتيهما، وأن الفيلم تم تصويره بدون صوت.

والزعم بأن الترجمة على الشريط تتضمن تدخلا أقل فى الفيلم الأصلى هو زعم يمكن تفنيده أيضًا. فالترجمة على الشريط تعترض تكامل التكوين والميزانسين، عندما تقود عين المتفرج على الكلمات المترجمة والممثلين الذين يتحدثون بها، بينما تهمل الحوار الهامشى أو الخلفى، والأصوات والشخصيات الهامشية. والترجمة على الشريط لا تقدم ترجمة كاملة مثلما يفعل الدوبلاج، والمتفرجون فى حالة الترجمة على الشريط لا يشعرون

بالكلمات والتعبيرات الصادرة عن الممثلين معًا. لذلك فإن الترجمة على الشريط تعد إفسادًا للوحدة بين الأداء والنص، إذ أنها تركز على الحوار المترجم، وتقصى تأثير وأهمية التعبير البصرى.

وبرغم من أن أيًا من الترجمة على الشريط أو الدوبلاج ليس هو الشكل المثالى للترجمة السمعية البصرية، فإن التطورات التقنية الحديثة قد وسعت من تطبيقاتهما واستقبالهما. فقد تزايد عدد قنوات (تراكات) الصوت المستخدمة فى تصميم الصوت فى الفيلم الروائى (من الشائع الآن استخدام أربعة وعشرين تراكًا أو أكثر)، كما تزايدت التراكات الصوتية المستخدمة فى عملية الدوبلاج. فعندما تكون لكل شخصية متكلمة قناة صوتية خاصة بها فى التسجيل الأصلى لشريط صوت الفيلم، يصبح الدوبلاج للترجمة اللغوية ممكنًا، مع ترك بقية التعبير الصوتى الأصلى للفيلم على حاله. أما بالنسبة للترجمة على الشريط، فقد ساعد استخدام الليزر على تقديم حروف أكبر، وكلمات محددة الحواف، ومدى لونى أكثر، وخلفيات شفافة تجعل القدرة على القراءة أسهل. لكن التقنية الرقمية هى التى أحدثت التغيرات الأهم. فتحليل وتركيب أصوات الممثلين الذين يقومون بالمونتاج جعلت من الممكن إجراء تعديلات وضبط على الإلقاء ونغمته ورنينه، لكى تجعل الصوت مطابقًا أو يكاد لأصوات الممثلين الأصليين. كما يمكن إصلاح عدم التزامن بين حركات الشفاه والكلمات المترجمة المنطوقة لتحقيق هذا التزامن، وهو أمر مهم بشكل خاص فى اللقطات القريبة. وإدخال "العناوين الناعمة" – المشابهة للترجمة الفورية فى الأوبرا – قد أصبحت متاحة مع تقنية السى دى روم، وساعدت على ترجمة على الشريط ذات جودة عالية للأفلام التى لم يكن هناك لها نسخ ذات ترجمة على الشريط، وهكذا فإنها قدمت حلا رخيصًا

وسهلا لعملية مكلفة لطباعة الترجمة على نسخة مطبوعة حديثًا. (العناوين الناعمة هى تقنية تجعل الترجمة منفصلة كملف رقمى، ويمكن إضافتها عند المشاهدة دون ضرورة لطباعتها على الفيلم – المترجم).

وأخيرًا، فإن ظهور تقنية دى فى بى، ودى فى دى، قد زادت من قدرة المستخدم على الاختيار لمشاهدة التليفزيون والسينما بلغات متعددة. فتقنية دى فى بى (بث الفيديو الرقمى) أتاحت بث عدد من الإشارات، والعديد من الترجمات فى وقت واحد، وهو أمر مهم بشكل خاص فى البلدان التى اعتادت على قراءة الترجمة على الشريط، حيث إنها تعنى قدرة أكبر على مشاهدة القنوات الفضائية الأجنبية. ومن ناحية أخرى، فإن تقنية دى فى دى (القرص الرقمى متعدد الأغراض)، أصبحت طريقة مهمة فى الفرجة على الأفلام، حيث يستطيع المتفرج أن يختار بين قنوات الدوبلاج أو الترجمة على الشريط فى العديد من اللغات، قد تصل إلى أربعة تراكات مدبلجة واثنين وثلاثين تراكًا للترجمة على الشريط. كما أن الترجمات على الشريط مطلوبة أيضًا للأفلام المصاحبة على الدى فى دى، مثل المقدمات الإعلانية، والأفلام التسجيلية عن تصوير الفيلم الأصلى ووراء الكواليس، ومعلومات عن حياة أهم أفراد طاقم الفيلم. وإذا كان الجدل مايزال قائمًا دون حل بين الترجمة على الشريط والدوبلاج، فإن التقنيات الرقمية قدمت إمكانات جديدة لهاتين الطريقتين فى الترجمة السمعية البصرية.

انظر أيضًا:

"الحوار"، "الصوت"، "التكنولوجيا".

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Betz, Mark. "The Name above the (Sub)Title: Internationalism, Coproduction, and Polyglot European Art Cinema." *Camera Obscura* 46 (2001): 1–44.

Danan, Martine. "Dubbing as an Expression of Nationalism." *Meta: Journal des Traducteurs/Translator's Journal* 36, no. 4 (1991): 606–614.

Egoyan, Atom, and Ian Balfour, eds. *Subtitles: On the Foreignness of Film*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2004.

Ivarsson, Jan, and Mary Carroll. *Subtitling*. Simrishamn, Sweden: TransEdit, 1998.

Vincendeau, Ginette. "Hollywood Babel: The Coming of Sound and the Multiple-Language Version." *Screen* 29, no. 2 (Spring 1988): 24–39.

Whitman-Linsen, Candance. *Through the Dubbing Glass: The Synchronization of American Motion Pictures into German, French, and Spanish*. New York: Peter Lang, 1992.

كتب هذا الفصل: مارك بيتز

السينما فى المرحلة المبكرة "Early Cinema"

ظهرت السينما فى أواخر القرن التاسع عشر، وهى تدين بالفضل فى وجودها كاختراع تقنى إلى تطورات مهمة فى دراسة الحركة والبصريات، كما تدين كبدعة بصرية بالفضل لتقاليد الترفيه المعروض على شاشة. وسرعان ما سوف تفصل السينما علاقتهما مع العلم عندما تصبح إمكانية نجاحها التجارى الواسع واضحة، مما سوف يسهل دخولها إلى التيار السائد فى الثقافية الجماهيرية للقرن العشرين. وبرغم ذلك فإن السنوات الأولى للسينما تميزت بالعديد من الاتجاهات المختلفة فى طرق التقديم وسياقات الفرجة، والتى سوف يتناقص تنوعها بمجرد أن تفرض المتطلبات التجارية نفسها بشكل أكثر قوة. وربما إذا لم تكن السينما قد حققت هذا النجاح فإنها كانت سوف تتمتع لفترة أطول بالتحرر من التقاليد والمواضعات الجمالية المستعارة من الوسائط الأخرى. ولكن مع السنوات الأولى للقرن العشرين، عندما أصبحت الأفلام أطول، وباتت مضامينها ذات قصص تزداد تكرارًا بين فيلم وآخر، فإن قدرة السينما على منافسة الأشكال التى تقدم على مسرح، وتحقيق أرباح أكبر، جذبت العديد من المستثمرين، مما أدى إلى نمو مطرد خلال بدايات القرن العشرين.

وخلال السنوات العشر الأولى من عمر السينما، أسست الأفلام ذاتها كمادة ثابتة داخل النطاق الثقافى فى معظم البلدان، وانتهت فترة الحيرة بشأن تلك البدعة الجديدة ببذل جهود مشتركة لوضع معايير لإنتاج الأفلام لجمهور

يتزايد عددًا. لقد كان تزايد جماهيرية الأفلام يعنى أنه عند نهاية العقد الأول من عمر السينما أن هذا الوسيط سوف يدخل عملية تأسيس قواعد لإنتاجه واستهلاكه فى شكل مؤسسات. وعندما أصبحت الأفلام متاحة فى معظم المناطق الحضرية، وأصبح السرد الروائى هو الشكل السائد الذى اتخذته معظم الأفلام، كان المستقبل التجارى للسينما يشير بوضوح إلى نماذج صناعية تفضل الطرق المنظمة للإنتاج، والنظم التى يمكن التحكم بها فى التوزيع والعرض. وإلى حد ما فإن تاريخ السنوات الأولى للسينما كان يتضمن اختصارًا ثابتًا (وإن يكن مختلفًا فى جوانب عن جوانب أخرى) فى الإمكانات، مما أدى إلى الفيلم الروائى الطويل، الذى يعرض فى دور العرض المخصصة لعرض الأفلام.

التقنيات المبكرة والأفلام الأولى

كانت قد تحققت إنجازات فى التصوير الفوتوغرافى فى التسلسل على أيدى أشخاص مثل إيتيين حول ماريه (١٨٣٠-١٩٠٤) وإدوارد مايبريدج (١٨٣٠-١٩٠٤) خلال سبعينيات وثمانينيات القرن التاسع عشر، وتزامنت مع قواعد التحريك فى ألعاب الأطفال مثل زيوتروب، وبناء عليه فقد قام مخترعون عديدون فى أواخر التاسع عشر بمحاولات لابتكار آلة تستطيع أن تحقق إيهام الحركة من خلال تسجيل العديد من الصور الفوتوغرافية فى تعاقب سريع، ثم إعادة تشغيل هذه الصور. وكانت هذه العملية تحتاج إلى وسيط مرن، تحقق مع قيام جورج إيستمان (١٨٥٤-١٩٣٢) بتسجيل حقا اختراع فيلم السليولويد الخام فى عام ١٨٨٩، والآلية المتقطعة التى سوف تتيح للفيلم أن يمر فى الكاميرا، ويتوقف لتسجيل الصورة، ثم يتقدم كادرًا واحدًا آخر دون أن يتمزق. ومن خلال تجارب متوازية تم الوصول إلى

كاميرا صور متحركة يمكن العمل بها، وذلك فى العديد من البلدان فى نفس الوقت تقريبًا، ويليام كينيدى لورى ديكسون (١٨٦٠-١٩٣٥) الذى كان يعمل لدى توماس ألفا أديسون (١٨٤٧-١٩٣١)، والذى طور كاينيتوجراف فى الولايات المتحدة، بينما صنع لوى وأوجست لوميير "سينماتوجراف" فى فرنسا، واخترعت فى إنجلترا كاميرات على أيدى روبرت دابليو بول (١٨٦٩-١٩٤٣)، وبيرت أكريس (١٨٥٤-١٩١٨)، وويليام فريز جرين (١٨٥٥-١٩٢١).

وأثبت كاينيتوجراف وسينماتوجراف أنهما الأكثر نجاحًا بين هذه الاختراعات، الأول بسبب الفطنة التجارية لدى أديسون، والثانى لأنه يدمج ثلاث وظائف معًا (كاميرا، وطابعة، وآلة عرض) فى آلة واحدة. وفى الحقيقة أن سهولة حمل سينماتوجراف ومرونتها جعلتا الأخوين لوميير يرسلان مشغلى الكاميرا فى مختلف أنحاء العالم، حيث أصبح عروض أفلامهما هى بداية تجربة عرض الصور المتحركة فى العديد من البلدان فى عام ١٨٩٦، مثل روسيا، والهند، والبرازيل، والمكسيك، ومصر. وأشهر عروض الأخوين لوميير هى التى حدثت فى "جران كافيه" فى باريس فى ٢٨ ديسمبر ١٨٩٥، وهو العرض الذى يعتبر أول عرض عام للصور المتحركة لجمهور يدفع مقابل الفرجة، وبذلك فإنه دشن السينما كمشروع تجارى. وبرغم أن أديسون كان يصور موضوعاته بكاينيتوجراف منذ عام ١٨٩٣، فإن هذه الأفلام لم يكن من الممكن عرضها فى السنوات القليلة الأولى إلا على آلة خاصة تسمى كاينيتوسكوب (تشبه صندوق الدنيا، ويشاهدها متفرج واحد من خلال عدسة - المترجم)، فإن عرض أفلام أديسون على شاشة أمام الجمهور لم يحدث فى الولايات المتحدة حتى ٢٣

أبريل ١٨٩٦، مع آلة فيتاسكوب، وهى آلة العرض التى طورها توماس أرمات (١٨٦٦-١٩٤٨) لكن أديسون كان هو الذى يقوم بتسويقها.

مالت الأفلام الأولى إلى أن تكون قصيرة، فلم تكن فى العادة تستمر أكثر من دقيقة. ولأن الجمهور الأول بدا أنه يستجيب للجاذبية البصرية فى الصور المتحركة ذات الحجم الكبير، والتى تعرض أمامه، فقد كانت الموضوعات متنوعة، وتتراوح بين ملاحظة الأحداث الحميمة كما فى "إفطار طفل" (١٨٩٥)، إلى الأحداث الضخمة مثل "قطار يصل إلى المحطة" (١٨٩٥). وأصبح الأخوان لوميير معروفين بتسجيلهما لأحداث تبدو غير معدة، عادة تعرف باسم "حقائق"، بينما مالت أفلام أديسون الأولى إلى أن تكون تسجيلات قصيرة لأداء من مسرح الفودفيل. لقد كانت موضوعات كاينيتوسكوب فى البداية مقتصرة على حدود أستوديو أديسون، المعروف باسم "بلاك ماريا"، وكانت هذه الموضوعات تكتسب قيمتها من الأداء التمثيلى أو الاستعراضى، مثل قيام رجل مفتول العضلات بتحريك عضلاته، أو دوران الراقصة أنابيل فى رقصة التنورة. وبرغم أن هذه الأفلام ساكنة نسبيًا (بمعنى أن الكاميرا لا تتحرك – المترجم)، فإنها كانت تؤكد جاذبية السينما دائم للحركة خلال لحظة من الزمن، حيث كانت الكاميرا تصور كل ما يوضع أمامها للأجيال القادمة، بنفس الطريقة التى فعلها التصوير الفوتوغرافى فى عقود سابقة.

وقد أضاف "السينماتوجراف" ميزة القابلية للحركة، وبذلك أتاح لمن يشغلون كاميرا لوميير تصوير مدى أوسع من الأحداث حيث تقع فى أماكنها الطبيعية. وكان هذا يعنى أن أفلام لوميير تستفيد من تعرف الجمهور على الأماكن المألوفة، بالإضافة إلى استغلال غرائبية الأماكن البعيدة. وبنفس

القدر من الأهمية لنجاح تلك الأفلام "الحقائقية" المبكرة التـى كانـت تقـوم بوظيفة الصحيفة المرئية، إذ تعطى ثقلا بالصورة لأحداث معاصـرة، مثـل الكوارث الطبيعية، أو زيارات أصحاب المقام الرفيع والملوك.

لقد كانت أغلبية الأفلام فى تلك السنوات الأولى مكونـة مـن لقطـة واحدة، وكان يُترك لمن يقوم بالعرض إمكانية أن يجمع بين هذه اللقطات فى أعمال أطول إذا كان يرغب فى ذلك. وقد حدث هذا التركيب للأفـلام فـى كيانات مؤلفة من لقطات عديدة بمعدل معتاد أكثر بعد عام ١٩٠٠، ومع هذا التحول جاءت الزيادة فى القصص السردية المصورة سينمائيًا. ومع ذلك فإن الأفلام المبكرة أعطت تنويعة مدهشة من الاستراتيجيات الشكلية، فإذا كـان العديد من الأفلام قد استخدمت موضع كاميرا ثابتًا يحتفظ بالموضوع الذى تم تصويره على مسافة واضحة، فإن هناك أفلامًـا أخـرى اسـتخدمت قـدرة الكاميرا على التكبير باستخدام سلسلة من اللقطات القريبة المبكرة (مثل فـيلم "نظارة قراءة الجدة"، ١٩٠٠)، أو تقدم كاميرا متحركة دائمًا، سـواء بـشكل بانورامى أو بتركيبها على وسيلة متحركة، خاصة الـسيارات، وذلـك فـى سلسلة من الأفلام كانت عادة تحمل اسم "الأفلام الحركية" أو "جولات الشبح".

ومن إحدى السمات الملحوظة عن عديد مـن الأفـلام المبكـرة هـو استخدامها الواعى ذاتيًا بالسمات التى تخلق المتعة البصرية: مثل الكـاميرا المتحركة فى الأفلام الحركية، واللقطات القريبة التى يحيطها قناع فى العديد من أفلام صندوق الدنيا، وهى الأفلام التى تؤكد على قدرة الوسيط السينمائى على تقديم رؤية تتيحها التكنولوجيا، وتسمح للمتفرج أن يـرى علـى نحـو مختلف. كانت هذه الطريقة مميزة عما سوف يحدث فى فترة لاحقة عنـدما تتجه السينما إلى رواية القصص حيث الأسلوب يعمل دائمًـا للتأكيـد علـى

القصة. وتلك السمة الصريحة فى عناصر أسلوب السينما المبكرة أدت ببعض المتعلقين – خاصة توم جانينج – إلى إطلاق "سينما الجذب" على السنوات العشر الأولى للسينما، وسينما الجذب لا يتم تعريفها بسماتها المتفردة بقدر ما يتم تعريفها بعلاقتها المميزة التى تخلقها بين المتفرج والفيلم. وفى سينما الجذب تخاطب السينما المتفرج مباشرة، أحيانًا بالمعنى الحرفى للكلمة مثلما يغازل ممثلو الفودفيل وعى المتفرج بالنظر مباشرة إلى الكاميرا. وبشكل عام، فإن طريقة عمل الأفلام ذاتها هى التى تحدد الهدف منها، وهى الطريقة التى تعتمد على الصدمة أو المفاجأة أكثر من اعتمادها على اللذة التراكمية التى تقدمها الأفلام التى تحكى قصصًا. وقد يعتقد المرء أن التحول إلى الأفلام المكونة من عدة لقطات قد قلل من قوة الجذب، لكن ما حدث – على الأقل فى البداية – هو أن المونتاج أصبح شكلا آخر للجذب. وطبقًا لما يقوله جانينج، فقد أصبح المونتاج فى العديد من الأفلام المبكرة ذات اللقطات العديدة نوعًا من المفاجأة فى حد ذاته، مثلما يحدث فى الانتقالات الخيالية التى يراها المتفرج فى "دعنى أحلم مرة أخرى" (١٩٠٠) أو "ماذا حدث فى النفق" (١٩٠٣)، أو الإحساس المتسارع بالحركة والإزاحة فى المكان حيث يساعد المونتاج فى تأثير أفلام المطاردة، وفيها تجرى مجموعات كبيرة من الناس من مكان إلى آخر، ويقدم القطع المونتاجى مكانًا جديدًا، وفى الوقت ذاته فإن المونتاج يحافظ على الإحساس بالحركة المهتاجة.

ومن إحدى سمات المونتاج فى الأفلام الأولى ذات اللقطات المتعددة، والتى جذبت اهتمام الدارسين، هى الميل إلى عدم الاستمرارية. وعلى عكس الأفلام اللاحقة، حيث كان المونتاج يفعل أقصى ما فى وسعه بتحقيق إحساس الاستمرارية بإخفاء ما قد يبدو فى القطع المونتاجى من انقطاع، فإن المونتاج

فى العديد من الأفلام الأولى يلفت الانتباه لنفسه. وعلاوة علـــى ذلــك فـــى المونتاج فى الأفلام ذات اللقطات المتعددة كان يتبع قاعدة هى – كما لاحظها أندريه جودرو – أن الاستقلال الذاتى للمكان يطغى علـــى وحـــدة الزمـــان. وأوضح مثال على ذلك يمكن رؤيته فى التداخل الزمنى حيث يتكرر جـــزء من الإطار الزمنى فى لقطة سابقة، فى لقطة تالية، والحدث فى تلك اللقطـــة الأخيرة يدور فى مكان مختلف أو تتم رؤيته من منظور مختلــف. وأكثـــر الأمثلة شهرة فى هذا التداخل الزمنى يحدث فى فـــيلم إدويـــن إس بـــورتر (١٨٧٠-١٩٤١) "حياة رجل إطفاء أمريكى" (١٩٠٣)، عندما نرى إنقاذ الأم وطفلها من المبنى المحترق مرتين، من داخل المبنى وخارجه. وبـــرغم أن مثل تلك المعالجة سوف تعتمد فى فترة لاحقة (وبالتالى فى نسخة من الفـــيلم أعيد مونتاجها) على القطع المتبادل لتصوير الحدث ذاتـــه مـــن منظـــورين مختلفين، فقد كانت المعالجة الأسلوبية فى تلك السينما المبكـــرة تميـــل إلـــى تصوير الحدث كاملا من منظور ثم إعادته من المنظور الآخر. ويجب فهـــم هذا التداخل الزمنى، ليس على أنه خطأ، بل دليلا على أن المنطـــق الـــذى يؤسس أسلوب السينما المبكرة يقوم على طرق رؤية مميزة، وتأثير أشـــكال قص بصرية أخرى حدثت فى الزمن ذاته.

العرض وسياقات الفرجة فى تلك الفترة المبكرة

أحد الأشكال المؤثرة كان عرض الفانوس السحرى، الذى يعتمد علـــى الصور التى تسقط على شاشة، وتحكى قصصًا بشكل بصرى. وقـــد اقتـــرح تشارلز موسر وآخرون أن ممارسة العرض السينمائى قد تطـــورت داخـــل تقاليد الترفيه السينمائى التى كانت موازية لوسائط مثل الفـــانوس الـــسحرى والعروض الضوئية المجسمة stercopticons. وكانـــت عـــروض الفـــانوس

السحرى تعتمد إلى حد كبير على شخص يقوم بالتعليق (يمكن ترجمتها إلى "الحكواتى" - المترجم)، ومؤثرات الانتقال المعقدة بين صورة وأخرى. وعدد كبير من الصور الثابتة، وربما كانت هذه العروض قد تركت أثرًا كبيرًا فى العروض السينمائية الأولى التى تطورت بأشكال عديدة من الطرق. فقد قدمت للعارضين نموذجًا لإقامة البرامج من أفلام ذات لقطة واحدة، ويمكن لمادة هذه اللقطات أن تتخذ معنى مختلفًا تمامًا من خلال وضعها فى هذا البرنامج. فطبقًا لإرادة العارض وإبداعه، كان من الممكن جمع هذه الأفلام القصيرة فى مجموعات من لقطات متعددة، يزداد معناها اختلافًا مع وجود نص مصاحب يقرأه الحكواتى، وهذا أتاح للعارض أن يقوم بدور المونتير البدائى فى زمن قبل أن تصبح فيه الأفلام ذات اللقطات المتعددة هى الممارسة المعتادة. ويؤكد موسر أيضًا أن سلطة العارض فى تقديم تعليق إضافى إلى الأفلام أضافت تعقيدًا على إمكانية تطبيق نموذج سينما الجذب، حيث إن الأفلام قد تُفهم على نحو مختلف تمامًا، فطبقًا للطريقة التى يتم تقديمها بها.

ومع ذلك فقد وجد جانينج مزيدًا من التأكيد على انتشار عروض الجذب، عندما وضع فى الاعتبار تأثير العرض على الأفلام المبكرة. فلأن الأفلام كانت تعتبر فصلا واحدًا من فصول عرض الفودفيل، فإن وضعها كعناصر جذب كان مستمدًا من شكل ونموذج عرض الفودفيل ذاته. ففى تشابه كبير مع عرض المنوعات الذى كانت توضع بين فصوله، اعتمدت الأفلام القصيرة بدورها على تحقيق تأثير سريع على الجمهور قبل أن يحل محلها نوع آخر من الترفيه داخل العرض. وبكلمات أخرى، فإن برنامج الفودفيل رعى ميل السينما المبكرة إلى المفاجأة وكونها بدعة جديدة، بفضل

القدرة على تغيير عناصر أى برنامج وتبديلها بين بعضها البعض. وحتى عندما أصبحت السينما يتم عرضها فى دور العرض المخصصة أساسًا لذلك، استمر هذا الشكل من المنوعات، بوضع الفيلم بين مجموعة من نمر الترفيه، مثل الأغنيات المصاحبة بالصور، والمحاضرات، وفصول الفودفيل، وكان الفرق الآن هو أن هذه العناصر هى التى كانت تدعم الفيلم.

وقبل أن تصبح الأفلام هى العرض الأساسى فى صالات مخصصة لذلك، (والتى حملت اسم "نيكلوديون" فى الولايات المتحدة)، ظهرت السينما فى عدد كبير ومتنوع من أماكن العرض، وهو الأمر الذى كان من إمكانات عرض الأفلام منذ البداية، فى كل مكان بدءًا من المعرض التى تقام فى الساحات الخارجية إلى الدكاكين، ومن دور الأوبرا إلى الصالات الرخيصة، وكان مكان العرض وسياقه يحددان الدور الذى تلعبه الأفلام، فالأفلام التى توثق للنشاطات ذات العلاقة بالحرب تعرض فى الصالات الاجتماعية لرفع الروح المعنوية فى زمن الحرب، بينما قد تعرض إحدى الكنائس مسرحية آلام مصورة لتتلاءم مع تقديم الخدمة الدينية. وفى بلدان معينة – خاصة فى أوربا – لعب العارضون المتنقلون دورًا حيويًا فى نشر السينما فى كل مكان، وكانوا عادة يعرضون الأفلام فى الساحات. لهذا السبب، كانت الأفلام تباع فى الأغلب بيعًا كاملا، حيث إن العارضين يتنقلون من موقع إلى آخر، ليعثروا على جمهور جديد فى كل موقع يصلون إليه.

فشلت هذه الاستراتيجيات فى بناء قاعدة دائمًا لنمو السينما، كما أنها كانت تجازف بإبعاد الجمهور الذى قد يتعرض لمشاهدة نسخ ممزقة بالية، أو مجموعات من أفلام سبقت له مشاهدتها. وظهرت حلول لهذه المشكلة فى الولايات المتحدة فى شكل تبادل الأفلام، وهو شكل مبكر من التوزيع

السينمائى حيث يقوم شخص وسيط بشراء النسخ، ثم يؤجرها للعارضين مقابل جزء من ثمن شرائها، وهو الأمر الذى سهل تأسيس دور عرض سينمائية فى أمريكا، وأتاح للعارضين تزويدهم الدائم بنسخ يعتمد عليها بأسعار قليلة.

لماذا إذن، وقد حققت الأفلام مستوى طيبًا من الجماهيرية فى الفترة ما بين ١٩٠٣و ١٩٠٥، لم يحث ذلك أصحاب المشروعات والاستثمارات على الدخول فى نظام التبادل فى تأسيس دور عرض دائمة؟ يختلف الدارسون فى تفسيراتهم، لكن الإنتاج المتزايد لأفلام أطول تروى قصصًا، خاصة "رحلة إلى القمر" (١٩٠٢) و"سرقة القطار الكبرى" (١٩٠٣)، كان لهم دور مهم، حيث إن هذين الفيلمين حققا نجاحًا جماهيريًّا كبيرًا.

ماتزال هناك أسئلة تتعلق بمن هو هذا الجمهور. فمن المفترض على نطاق واسع أن الجمهور فى زمن السينما المبكرة كان مؤلفًا أساسًا من الطبقة العاملة، والرجال المهاجرين (على الأقل فى الولايات المتحدة)، وهى النتيجة التى يتم التوصل إليها من خلال التقارير المعاصرة لتلك الفترة، وأماكن دور العرض. وبرغم أن ذلك قد يكون دقيقًا بالنسبة للسنوات الأولى لازدهار دور العرض الرخيصة (نيكلوديون)، فإنه ليس دقيقًا بالنسبة لتنوع جمهور السينما خلال مجمل الفترة المبكرة، وفى أماكن وبلدان خارج المناطق الصناعية فى شمال شرق الولايات المتحدة. فهناك تقارير عن رواد أثرياء يحضرون العروض السينمائية فى الصالونات الخاصة فى فرنسا فى نهاية القرن التاسع عشر، وعن زوار المعارض من كل الأعمار والطبقات يحضرون العروض السينمائية التى يقيمها العارضون المتجولون فى بريطانيا، وعن رواد الكنائس من الطبقة الوسطى الذين يشاهدون الأفلام فى المناطق الريفية من الغرب

الأوسط الأمريكى، وهى تقارير تشير إلى أن الأفلام جذبت أنواعًا مختلفة من الجمهور تبعًا لمكان العرض وطريقته.

ومع ذلك، فإن الكثيرين أبدوا قلقًا من أن السينما تشكل خطرًا يجعلهم مدفوعين لحماية المواطنين من الشرور الاجتماعية. لقد خشى المصلحون من التأثيرات السلبية المحتملة للسينما منذ البداية، وعندما تأسست دور دائمة للعرض السينمائى وجد المصلحون فى ذلك هدفًا سهلا يجعلهم يفرضون لوائح التنظيم. لقد انتقدت النيكلوديون لأنها مواقع قذرة مظلمة حيث يتم الاختلاط الاجتماعى. ومن المفارقات أن "المجلس القومى للرقابة" (NBC) قد ولد فى الولايات المتحدة كاستراتيجية دفاعية من جانب أصحاب دور العرض الذين وجدوا أن عليهم الرد على قيام عمدة نيويورك بإغلاق دور النيكلوديون فى عام ١٩٠٨. ويمكن للمرء أن يرى أن تأسيس هذا المجلس كإحدى حلقات سلسلة تحركات التنظيم الذاتى الذى قامت به صناعة السينما الأمريكية، لكى تتغلب على الرقابة التى تفرضها الدولة. وفى الوقت ذاته فإن هذا يوضح أن العرض والتنظيم كانا مرتبطين منذ وقت مبكر وعلى نحو حميم، كما يوضح أن تكوين مبادئ التنظيم كان يتم بقصد "حماية الجمهور المعرض للأذى" بسبب مبالغات مضامين الأفلام، ومن التحكم فى سلوك هذا الجمهور بصياغة الأفلام التى سوف يراها هذا الجمهور. وبعد عام ١٩٠٨، سوف تمارس صناعة السينما مزيدًا من التحكم فى كل عنصر من عناصر التجربة السينمائية، بدءًا من الإنتاج وحتى العرض، فى محاولة لوضع معايير للفيلم ودخوله فى السوق المتزايدة فى حجمها.

التغيرات فى الإنتاج

كان الإنتاج المبكر فى البلدان البارزة فى الإنتـــاج الـــسينمائى، مثـــل فرنسا، وبريطانيا، والولايات المتحدة، يشبه صناعة تتم فى بيت صـــغير. إذ كانت الشركات تميل إلى أن تكون صـــغيرة، وتعمـــل بطريقـــة "الأســـطى وصبيانه"، وهو ما قلل كثيرًا من استجابتها للطلب المتزايد علـــى الأفـــلام. وعندما أتيحت المعدات، كان من الممكن تصوير الأفلام "الحقائقية" بواســـطة مصور واحد، لكن نموذجًا تعاونيًا من صناعة الأفلام كان هو السائد بالنسبة للأعمال الروائية، وهو ما كان يعنى ضرورة تقسيم العمل، وأن تلـــك هـــى الطريقة الملائمة لإنتاج الأفلام القصصية منذ البداية. وكانت فرنـــسا هـــى السباقة فى هذا الطريق، خاصة فى شركات جومون وباتيه، وانتقلت شـــركة باتيه إلى نظام وحدة الإنتاج التى يديرها مخرج وذلك منذ عام ١٩٠٦، حيث يوجد العديد من المخرجين – تحت قيادة المنتج فيرديـنـــان زيكـــا (١٨٦٤-١٩٤٧) – الذين يعمل كل منهم مع طاقم صغير خاص به، لصنع فيلم كـــل أسبوع، بينما يتم طبع العديد من النسخ بفضل قوة عمل تزيـــد علـــى ألـــف عامل. وقد ساعد نمو هذه الشركات على إنتـــاج الأفـــلام بـــسرعة عاليـــة، والانتقال من سوق صغيرة نسبيًا مثل فرنسا لتصبح مسيطرة عالميًا. كما أن تنوع الأفلام ميتز باتيه وجومون عن الشركة المنافسة الأكبر وهى شـــركة جورج ميلييس (١٨٦١-١٩٣٨)، الذى ركز على أفلام الخدع والحواديـــت الخيالية، أما الشركتان الأخريان فقد صنعا طيفًا كبيرًا من الأفلام، بمـــا فـــى ذلك أفلام الميلودراما والمطاردات. وكانت شركة باتيه هى الأكثر مغـــامرة بين الشركات الفرنسية، واستفادت من الطاقة المحدودة للمنتجين الأمـــريكيين الرئيسيين فى منتصف العقد الأول من القرن العشرين (أديسون، بيوجراف،

فيتاجراف، سيليج، لوبين)، وسيطرت بسهولة على السوق الأمريكية بمجرد أن بدأت توزيع أفلامها هناك فى عام ١٩٠٤.

أما الشركات البريطانية فقد كانت أقل ثباتًا واستقرارًا من الشركات الفرنسية، لكنها تمتعت أيضًا بفترات من التميز، خاصة فى السنوات الأولى من القرن العشرين. كانت هناك العديد من الشركات المتميزة، وكان معظمها يعمل بطريقة الأسطى وصبيانه، مثل الشركة التى رأسها الرائد روبرت دابليو بول، والذى قاده بنجاح فى تصنيع المعدات إلى الإنتاج السينمائى، ومثل المنتجين الذين ينتمون إلى ما يسمى "مدرسة برايتون"، وكان أهمهم جى إيه سميث (١٨٦٤-١٩٥٩) وجيمس ويليامسون (١٨٥٥-١٩٣٣)، بالإضافة إلى أكثر السينمائيين البريطانيين نجاحًا ودوامًا سيسيل هيبورث (١٨٧٣-١٩٥٣). وكان التنوع الأسلوبى للأفلام البريطانية مذهلا بحق، إذ كان يتضمن كوميديا الخدع المبتكرة الواعية بالسينما فى فيلمين من إنتاج عام ١٩٠٠، هما فيلم ويليامسون "عصفور السنونو الكبير"، وفيلم هيبورث "كيف يكون شعور أن يطفح بك الكيل" (وكلاهما نموذج مقنع للكيفية التى كان بها صنع الفيلم فى الفترة المبكرة يعى وجود الكاميرا، وكيف أن الوعى يصبح مصدرًا للفكاهة السينمائية، كما أن فيلم هيبورث يتضمن إعادة صياغة لفيلم المطاردة)، بالإضافة إلى استخدام القطعات المونتاجية الدخيلة فى فيلم سميث "القطة المريضة"، وأدوات الانتقال فى فيلمه "خط مارى جين العاثر" (كلاهما فى عام ١٩٠٣)، والفيلم ذو اللقطات المتعددة "تم إنقاذه بواسطة روفر" (١٩٠٥)، والذى أثبت أنه أكثر أفلام إنجلترا جماهيرية، حتى إن هيبورث اضطر لتصوير الفيلم عدة مرات بسبب أن الفيلم السالب تهرأ من كثرة الاستعمال. دمج الفيلم بين مواقف الحبكة التى تثبت نجاحها (الطفل المختطف

الذى أنقذه الكلب البطل)، مع المونتاج الخطى الذى يتقدم إلى الأمام، والـذى يمضى إلى سيناريو الإنقاذ فى الدقيقة الأخيرة الذى سوف يتقنه دى دابليـو جريفيث (١٨٧٥-١٩٤٨) بعد سنوات فى شركة بيوجراف.

ويعود مستوى الإنتاج الراكد نسبيًا فى الولايات المتحدة قبل عـام ١٩٠٨ فى جانب منه إلى تهديدات أديسون المستمرة برفع دعاوى قضائية ضد مـن يزعم أنهم انتهكوا براءات اختراعاته. وبينما دخلت شركتا كاليم وإيسـاناى إلى الإنتاج فى عام ١٩٠٧، فإن حصيلة الشركات الأمريكية كانت أقل كثيرًا من طلب دور عرض النيكلوديون على الأفلام، بما سـمح لـشركة باتيـه والأفلام المستوردة الأخرى بالسيطرة على ٧٥ فـى المائـة مـن الـسوق الأمريكية. وجاء الحل لمأزق انتهاك حقوق الاختراع فى أواخر عام ١٩٠٨ فى شكل اتفاق بتجميع هذه الحقوق فى سلة واحدة، وبفضل هذا الاتفـاق زاد نشاط الشركات الأمريكية بدرجة كبيرة.

وكانت الشركة التى تأسست لتطبيق شروط هذا الاتفاق هـى "شـركة حقوق الصور المتحركة" (MPPC)، وأصبح المنتجون الأمريكيـون الكبـار جميعًا أعضاء فيها، وأذعنوا لسياساتها، وكانت الشركة تهدف إلى التحكم فى كل عناصر الصناعة بتطبيق نظام دفع ضريبة للمختـرع مقابـل اسـتخدام الأداة، والأهم كان العمل على جعل ممارسات التوزيع تتماشى مع رغبـات المنتجين. وكانت الشركة تهدف إلى كبح جماح مبالغات التوزيع التى كانـت تؤدى إلى اضطراب الصناعة، خاصة فى توزيع نسخ مستهلكة والاعتمـاد على نسخ مقلدة أو مزيفة. وعلاوة على ذلك، مارست الشركة سيطرة علـى جداول التبادل، وأدخلت نظامًا للعروض المنضبطة التوقيـت. وكـان مـن الضرورى أن يصبح التبادل مرخصًا من شركة حقوق الصور المتحركة، بما

يؤكد على التزام الموزعين بالجداول التى يفرضها المنتجون. (امتدت الشركة بتحكمها فى التوزيع بالسيطرة كلية على التبادل المرخص، وذلك بتكوين "جنرال فيلم كومبانى" فى عام ١٩١٠، بما جعل الأمر أقرب إلى احتكار الأقلية).

وبرغم أن شركة حقوق الصور المتحركة كانت تعمل بوضوح من أجل الكسب المادى، فإنها حققت نتائج إيجابية مهمة بالنسبة للإنتاج الأمريكى، فقد زاد معدل الإنتاج منذ عام ١٩٠٩، بسبب أن شركة حقوق الصور المتحركة وضعت حدودًا لعدد الأفلام المستوردة فى السوق المحلية، وأيضًا لأن الإصلاحات فى مجال التوزيع أتاحت أمانًا للمنتجين، الذين أمكنهم الاعتماد على جدول لتسليم الأفلام متفق عليه مسبقًا. لكن الشركات ذات العلامة بشركة حقوق الصور المتحركة فشلت فى الوفاء بكل احتياجات أصحاب دور العرض، ففى جانب من الأمر كان جزء من هذه الاحتياجات يعود إلى غضب بعضهم من ضرائب الحقوق التى فرضت عليهم، كما ظهر انشقاق فى شكل تبادل الأفلام الذى بقى فى السوق بعد توقف شركة حقوق الصور المتحركة وتكوين شركة جنرال فيلم. وكانت تلك العناصر التى شعرت بحرمانها من بعض الحقوق، داخل قطاع الموزعين والعارضين، تشكل نسبة لا يستهان بها من السوق بما يدعم ظهور قطاع منافس من المنتجين، الذين عرفوا باسم "المستقلين"، الذين ظهروا لأول مرة فى عام ١٩٠٩، وازدادوا بسرعة خلال السنوات القليلة التالية، مما أدى إلى ازدحامهم فى الإنتاج بحلول عام ١٩١١، حيث كان إنتاجهم يزيد فى معدلاته كثيرًا عن معدلات ما قبل شركة حقوق الصور المتحركة. وأدت القوة المشتركة لكل من شركة حقوق الصور المتحركة، والمستقلين، إلى عرض ما يزيد على خمسة آلاف فيلم فى عام ١٩١٥، كان معظمها من الأفلام ذات البكرة الواحدة.

فيلم البكرة الواحدة والتغيرات فى الشكل السينمائى

من أهم التغيرات التى حدثت فى نفس تكوين شركة حقوق الصور المتحركة تبنى البكرة الواحدة (ألف قدم طولا) باعتبارها من معايير الصناعة. إن هذا الانتقال إلى الشكل المعيارى كانت له عواقب ليس فقط فى الممارسة الصناعية، لكن أيضًا فى السمات الشكلية التى تحدد أفلام القصص خلال الأعوام الخمسة التالية. فقد كان الاعتماد على طول واحد للفيلم يجعل رسوم التسليم والإيجار واضحة بالنسبة للموزعين، كما أمكن توليف برامج ذات شكل متوقع، كما أن الجمهور أصبح يعرف كم من الوقت سوف يستغرقه عرض الأفلام. ولأسباب عديدة، فإن الانتقال إلى معيار البكرة الواحدة جعل السينما تقترب كثيرًا من مكانة البضاعة الاستهلاكية الجماهيرية، حيث إنها أصبحت سلعة تتحدد قيمتها بشكل اعتيادى منظم.

كما أن التغيرات التى حدثت بتبنى شكل البكرة الواحدة تركت تأثيرها فى طرق الإنتاج وفى السمات الشكلية. لقد أصبح المنتجون يعرفون الآن بالضبط كم سوف يستغرق عرض فيلم روائى، وأمكنهم تأليف قصص مصممة لتتلاءم مع طول الألف قدم. وبدأت قصص الأفلام منذ عام ١٩٠٨ تتسم بنعومة البناء، وهو الأمر الذى ساهم فيه تبنى ضرورة كتابة نص للسيناريو. لقد كانت هذه السيناريوهات تمثل الهيكل العظمى للأفلام النهائية، وقدمت للمنتجين نوعًا من مسودات جداول الإنتاج. وكان التنظيم المتزايد فى ممارسات الإنتاج يأتى مباشرة من تطبيق نظام نص السيناريو المكتوب، مما أتاح للمنتجين تنظيم الديكورات ومواقع التصوير، والأشخاص المطلوب تواجدهم طبقًا لاحتياجات التصوير. كما أن تنظيم أقسام الإنتاج أتاح مزيدًا من السلاسة والتدفق فى عملية الإنتاج، ونتج عن ذلك وجود أقسام للكتابة، والتى زادت من دقة حرفة كتابة نصوص السيناريوهات.

كما أسهمت الصحافة السينمائية الوليدة فى الولايات المتحدة فى وضع معايير لكتابة السيناريو منذ عام ١٩٠٧. وكانت الإصدارات الموجودة بالفعل آنذاك، مثل "نيويورك ديلى ميرور" و "فارايتى"، قد بـدأت فـى تخـصيص مساحة لصناعة السينما، وهدفت الصحف الجديدة بشكل خاص إلى أصحاب دور العرض، وكان أشـهرها "مـوفينج بيكتـشر وورلـد" و"نيكلوديـون". وبالإضافة إلى تقديم هذه الصحف لنصائح لأصـحاب دور العـرض حتـى يحسنوا تجربة مشاهدة الأفلام، فإن المقالات والأعمدة المهتمة بالسينما قدمت تلخيصًا للطرق المثالية لبناء سيناريوهات سينمائية. وكانت هـذه الـصحف تدرب الكتاب الطامحين إلى الدخول فى الحرفة الوليدة لكتابة السيناريو، بينما تشير إلى "الكليشيهات" والحيل المستهلكة التى تجعل سيناريوهاتهم لا تتمتـع بالأصالة. وبرغم أن المرء لا يستطيع التأكد من جدية تلقى هذه النصائح من جانب المسئولين عن السيناريوهات، فإن هذه الكتابات التمهيدية عن حرفـة القصص السينمائية التى كانت تشير إلى مبادئ البناء الـسردى كانـت ذات شهرة واحترام فى تلك الأيام.

لقد أصبحت الأفلام آنذاك أطول، وباتت القصص التى يمكن للسينمائى أن يرويها أكثر تعقيدًا أيضًا. وبينما كانت القصة المثيرة تجعل المتفرج يندمج راضيًا، فإن المجموعة المشوشة من الأحداث سوف تـؤدى إلـى الإحبـاط والارتباك. وكان على السينمائيين التأكد من التعقيد المتزايد للقـصص فـإن ذلك يجب ألا يكون على حساب قدرة المتفرج على الاستيعاب. وكما يقـول تشارلز موسر فإن ذلك أدى إلى أزمة فى التجسيد بالنسبة للصناعة حـوالى عام ١٩٠٧، عندما اجتهد صناع الأفلام فى العثور على طرق لـضمان أن الجمهور سوف يفهم القصص التى يجسدونها، وكان لابد من اختيار وسـائل

مساعدة متعددة من خارج النص السينمائى لتحقيق مزيد من الفهم، مثل إعادة إدخال "الحكواتى"، واستخدام ممثلين من وراء الشاشة لكى ينطقوا بالحوار لتفسير المشاهد الصامتة. لكن الحلول لعرض سينمائى واحد بذاته لن تعالج المشكلة بطريقة منهجية، وكان من الضرورى ضمان فهم المتفرج بوسائل من داخل النص السينمائى على الشاشة، كما كان المطلوب من هذه الحلول أن تقوم بعملها بنفس الطريقة مع كل متفرج، بصرف النظر عن ظروف العرض.

لقد أدى ذلك إلى فترة ممتدة من التجريب، كان السينمائيون خلالها يبتكرون سلسلة من الاستراتيجيات من داخل النص، لكى تقدم حكايات وقصصًا "تروى ذاتها": وتم توظيف عناصر الوسيط السينمائى لضمان فهم نقاط الحبكة، وتقديم مظهر لعالم متخيل قابل للتصديق، وتعزيز إحساس تفاعل المتفرج. وقد تطورت الطرق التى ابتكرها السينمائيون عبر الزمن من خلال التجربة والخطأ، وكان ما توصلوا إليه هو واحد من أهم التحولات فى الأسلوب السينمائى التى حدثت خلال مثل تلك الفترة القصيرة، وهو ما أدى بالتالى إلى تغير كامل فى التناول السردى الذى كان قد اكتسب موضعًا حصينًا فى السينما المبكرة. وكما تقول كريستين طومسون، فإن الطريقة "المحايدة وغير الظاهرة" لتقديم المعلومة فى السنوات الأولى قد انتقلت بالتدريج إلى توجيه أكثر مباشرة لانتباه ووعى المتفرج.

وصك العديد من دارسى السينما مصطلح "الفترة الانتقالية" على السنوات التى تلت عام ١٩٠٧، وامتدت حتى ظهور الأفلام الروائية الطويلة. إن ما يميز هذه الفترة على المستوى الشكلى هو التجريب المستمر فى طرق الحكى، والوظائف المتغيرة للأدوات الأسلوبية المختلفة، عندما تم توظيف

هذه الأدوات لخدمة نظام السرد المتنامى (الذى يتقدم إلى الأمام). وقد تفيد المقارنة مع الطريقة السابقة لما قبل عام ١٩٠٧ فى جعل الفروق أكثر وضوحًا: فخلال فترة سينما عناصر الجذب، كان المرء يجد تحيزًا يفضل استقلالية اللقطة كوحدة قائمة بذاتها، حيث تعمل اللقطات كوحدات منفصلة وليس كقطع تتلاءم معًا لتصنع "الكل" (الذى يتجاوز الأجزاء - المترجم). وحتى عندما يقوم المونتاج بوصل العديد من اللقطات معًا، فإنه يصنع ما يشبه "سبحة" وليس قطعًا ذات علاقة ببعضها البعض بشكل متكامل. إن هذا التأكيد على اللقطات المنفصلة يتجلى فى قيام السينمائى باستنفاد الإمكانية السردية لمكان واحد قبل أن ينتقل إلى مكان آخر. وحتى فى أفلام المطاردات، التى تتميز بقاعدة الحدث الذى يتقدم إلى الأمام دائمًا، فإن كل الشخصيات كان يجب أن تخرج من الكادر قبل أن يتم اعتبار أن اللقطة مكتملة.

وفى العديد من الأفلام التى صنعت قبل عام ١٩٠٧، كان الأسلوب موجودًا كنظام له علاقة فقط باهتمامات السرد، لكن ما شهدته السنوات الخمس (أو أكثر) التالية كان ميلا تدريجيًا متزايدًا للأسلوب تجاه التميز السردى. إن إعطاء استمرارية الزمن يقدم مثالا مهمًا على ذلك التحول فى القص: فى الفترة المبكرة، كان تصوير الأحداث التى تجرى فى الوقت ذاته يشهد حالات من التراكب الزمنى (حتى فى أفلام تستخدم مونتاجًا خطيًا ممتدًا، مثل "سرقة القطار الكبرى" و"تم إنقاذه بواسطة روفر")، أما الآن فإن الحدث كان يتم قطعه، بالمعنى الحرفى للكلمة - إلى وحدات مونتاجية صغيرة، لتقديم إحساس المتفرج بأن حدثين يجريان فى وقت واحد.

· ليس هناك مثال أكثر وضوحًا من مشاهد الإنقاذ فى آخر دقيقـة فـى أفلام دى دابليو جريفيث، والتى أتقنها خلال فترة عمله فى شركة بيوجراف (والتى تتطابق إلى حد كبير مع الفترة التى ندرسها هنا، بين عامى ١٩٠٨ و ١٩١٣). وفى العديد من الأفلام خلال الفترة الانتقالية، كان القطع المونتاجى المتبادل يوضح العلاقات المكانية بين مكانين متباعدين، فى الوقت الذى يـتم فيه إدماج ضغط زمنى فى تجسيد المكان. إن هذه المعالجة تخلق التـشويق، بسبب اعتمادها الدائم على التأخير فى عرض ما أدى إليه خط قصصى مـا بالتحول إلى خط قصصى آخر. والتشويق يؤثر فى انـدماج المتفـرج فـى السرد، بطريقة تشبه كثيرًا استراتيجيات أسلوبية أخرى تطورت خلال تلـك الفترة، وتجعل المتفرج مشدودًا إلى العالم الروائى الذى يراه على الـشاشة، مثل المعالجات المختلفة لديكورات المكان وأوضاع الممثلين، لزيادة الإحساس بعمق وحجم الأماكن التى يتم تصويرها، كما أن أسلوب الأداء التمثيلى انتقل إلى مزيد من التحكم والتقيد، واستخدام إيماءات أقل ضخامة، وتناول نفـسى داخلى للتعبير عن العاطفة، وهو ما تأكد مع تحريك الكاميرا أقرب فى اتجاه الممثلين، مما جعل وجوههم مقروءة بالنسبة للمتفرجين. لقـد جعلـت تلـك التغيرات العديدة العالم الروائى المعروض على الشاشة أكثر قابلية للتصديق وأكثر جاذبية أيضًا، ووضعت الشخصيات ودوافعها فى مركز الدراما. ولهذا السبب فإن الفلاش باك، والأحلام، والرؤى، والقطع المونتاجى إلى تفاصـيل (خاصة للكشف عن مقتطفات من الخطابات)، أصبحت جميعًا سائدة خـلال تلك الفترة، وساعدت على تجسيد الحالات الداخلية للشخصيات. وبشكل عام، فإن العناصر الفردية للأسلوب أصبحت تابعة لخطة السرد التى تتبنى التكامل بين هذه العناصر والاعتماد المتبادل بينها، كما يحدث عند مونتاج يغير مـن حجم اللقطة، والذى يساعد بدوره على تغيرات فى أسلوب الأداء.

السينما كمؤسسة

التغيرات المهمة التى حدثت للشكل السينمائى خلال تلك الفترة كانت متوافقة مع قوى التغيير الأخرى، حتى إنه مع عام ١٩١٥ اتجهت تطورات عديدة نحو تحويل السينما إلى مؤسسات. وبحلول عام ١٩١٥، كان قد تم تفكيك "شركة "حقوق الصور المتحركة" بحكم قضائى. وكان التحرك نحو مزيد من الاندماج قد بدأ بصراع بين المستقلين وشركة حقوق الصور المتحركة، ليمضى هذا التحرك على نحو أسرع، وتم خلال تلك الفترة تأسيس كيانات فى شركات سوف تكون محورية خلال عصر الأستوديو، مثل يونيفرسال وباراماونت، وكان انتقال صناعة السينما الأمريكية إلى هوليوود يجرى منطلقاً، كما كان الحال بتأسيس نظام للنجوم، عندما اكتسبت شخصيات مثل مارى بيكفورد (١٨٩٢-١٩٧٩) وشارلى شابلن (١٨٨٩-١٩٧٧) شهرة وسلطة كبيرتين. وبدأت الأفلام الروائية الطويلة تحل محل أفلام البكرة الواحدة، كما أن قصور السينما الفاخرة أزاحت دور النيكلوديون فى مجال العرض. وانتقلت الأفلام على نحو واضح لتصبح أقرب إلى وضع فنون الترفيه الجماهيرية، كما أن الاحترام الاجتماعى المتزايد الذى صاحب هذا التحول أدى إلى مرحلة جديدة من تطور الوسيط السينمائى، فى انفصال واضح عن سمات الفترة التى نطلق عليها الآن - عندما ننظر إلى الماضى - حقبة السينما المبكرة.

انظر أيضاً:

"تاريخ السينما"، "السرد"، "ما قبل السينما"، "السينما الصامتة".

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Betz, Mark. "The Name above the (Sub)Title: Internationalism, Coproduction, and Polyglot European Art Cinema." *Camera Obscura* 46 (2001): 1–44.

Danan, Martine. "Dubbing as an Expression of Nationalism." *Meta: Journal des Traducteurs/Translator's Journal* 36, no. 4 (1991): 606–614.

Egoyan, Atom, and Ian Balfour, eds. *Subtitles: On the Foreignness of Film*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2004.

Ivarsson, Jan, and Mary Carroll. *Subtitling*. Simrishamn, Sweden: TransEdit, 1998.

Vincendeau, Ginette. "Hollywood Babel: The Coming of Sound and the Multiple-Language Version." *Screen* 29, no. 2 (Spring 1988): 24–39.

Whitman-Linsen, Candance. *Through the Dubbing Glass: The Synchronization of American Motion Pictures into German, French, and Spanish*. New York: Peter Lang, 1992.

كتب هذا الفصل: تشارلى كايل

إدوين إس بورتر

(ولد فى كونيلسفيل، بنسلفانيا، فى ٢١ أبريل ١٨٧٠، توفى فى نيويورك فى ٣٠ أبريل ١٩٤١).

ينسب الفضل فى جماهيرية الأفلام التى تحكى قصصًا فى الولايات المتحدة إلى إدوين إس بورتر، وهو بحق يجسد النزعات المتنوعة للسينما المبكرة. أشار المعلقون إليه باعتباره "يانوس ذا الوجهين"، (فى إشارة إلى الشخص الذى ينظر بأحد وجهيه إلى الماضى والآخر إلى المستقبل – المترجم)، حيث إنه كان يتوجه إلى مستقبل الوسيط السينمائى فى نفس الوقت الذى كان يمثل فيه حدود تلك الفترة. لقد كان بورتر رائدًا بشكل خاص فى عناصر محددة من السرد السينمائى، مثل المونتاج الخطى والعناوين بين المشاهد، بينما كان أيضًا ملتصقًا بسمات متفردة من السينما المبكرة، مثل التراكب الزمنى، والمواجهة المباشرة للكاميرا من جانب الممثلين.

دخل بورتر إلى عالم السينما عندما كان عارضًا متجولا، وقد أثرت هذه التجربة بشكل خاص فى تجاربه السينمائية الأولى. تعاقد معه أديسون لكى يعمل على آلة العرض التى تصنعها شركته فى عام ١٩٠٠، ثم أصبح بعد فترة وجيزة المصدر الرئيسى للشركة ورئيس قسم الإنتاج. وكان اهتمامه

منذ البداية كبيرًا وواضحًا بأنواع الانتقالات الممكنة بين لقطة وأخرى. لكن بالنسبة لكل فيلم يقدم مجموعة متدفقة من الأحداث المترابطة، مثل "سرقة القطار الكبرى" (١٩٠٣)، فإن القصة يتم تجميعها معًا بواسطة معرفة المتفرج بالمادة الأصلية، كما فى "كوخ العم توم" (١٩٠٣). وتبلورت إنجازات بورتر فى ذلك العام، الذى شهد أيضًا عرض فيلم "حياة رجل إطفاء أمريكى"، و"موظف بيع الأحذية السعيد"، وهما من بين أشهر أعماله التى توضح كيف كانت وجهة النظر تستخدم آنذاك. وفى فيلم "حياة رجل إطفاء أمريكى"، كان تصميمه على عرض الحدث كاملا من إحدى وجهات النظر، ثم من وجهة نظر أخرى، يلقى الضوء على أهمية الحفاظ على وجهة نظر أساسية، حتى لو كان ذلك على حساب ضبط الزمن. وفى فيلم "موظف بيع الأحذية السعيد"، هناك اللقطة القريبة الشهيرة لقدم ترتدى جوربًا، وهى اللقطة التى توضح كيف أن تكبير إحدى التفاصيل يرضى رغبة المتفرج فى التلصص واختلاسه متعة بصرية سرية.

وبرغم أن بورتر استمر فى الحصول على النجاح بأفلام القصيرة فى عصر النيكلوديون، مثل "مريض بحب السرقة"، والفيلم المستلهم من وينسور ماكاى "حلم عفريت شطيرة الجبن" (كلاهما فى عام ١٩٠٦)، فإن أسلوبه لم يستطع معايشة التغيرات فى الاكتفاء الذاتى المتزايد فى السرد خلال الفترة الانتقالية. وبحلول عام ١٩٠٨، كان أسلوبه قد بدا بالفعل عتيق الطراز، مما أدى إلى تركه شركة أديسون فى العام التالى. لكنه استمر فى العمل فى صناعة السينما، فى مرحلة الأفلام الروائية الطويلة، ليصبح رئيس قسم الإنتاج فى شركة "فيماس بلايرز" فى عام ١٩١٢. لكن اهتماماته انصبت على تطورات التقنية السينمائية بدءًا من عام ١٩١٥. وبما يتلاءم مع بداياته،

فإن إسهاماته الأخيرة الباقية كانت رعاية آلة عرض "سيمبلكس" التى وصل بها إلى درجة التفوق.

مشاهدات مقترحة:

"نهاية بريدجيت ماكين" (١٩٠١)، "العم جوش فى عرض الصورة المتحركة" (١٩٠٢)، "حياة رجل إطفاء أمريكى" (١٩٠٣)، "كوخ العم توم" (١٩٠٣)، "سرقة القطار الكبرى" (١٩٠٣)، "أفضل علاج أوربى" (١٩٠٤)، "العصور السبعة" (١٩٠٥)، "حلم عفريت شطيرة الجبن" (١٩٠٦)، "كاثلين مافورنين" (١٩٠٦)، "دبب تيدى" (١٩٠٧).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Burch, Noël. "Porter, or Ambivalence." *Screen* 14, no. 4 (1978/79): 91–105.

Gaudreault, André. "Detours in Film Narrative: The Development of Cross-Cutting." *Cinema Journal* 19, no. 1 (1979): 39–59.

Musser, Charles. *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*. Berkeley: University of California Press, 1991.

تشارلى كايل

جورج ميلييس

(ولد فى باريس، فرنسا، فى ٨ ديسمبر ١٨٦١، توفى فى ٢١ يناير ١٩٣٨).

اشتهر جورج ميلييس بأفلامه الخيالية المعدة بشكل معقد، وأفلام الحيل الغريبة، وكثيرًا ما كانوا يصفونه بأنه نقيض الأخوين لوميير، فقد كانت انطلاقاته الخيالية يتم اعتبارها العكس من الأفلام "الحقائقية" التى يقدمها الأخوان كشريحة من الحياة. ومع ذلك فإن المرء قد يبالغ فى إسهام ميلييس فى تطور السرد السينمائى، وعلى سبيل المثال فإن تقنيته الشهيرة عن "وصلة الاستبدال" تعمل طبقًا لمنطق الخدع أكثر من منطق الاستمرارية، كما توضح كيف أن عمله المبكر كساحر أثر بوضوح فى ممارسته السينمائية فى وقت لاحق. (كان أهم حيل ميلييس تصوير مشهد، ثم إيقاف الكاميرا، ووضع شئ مختلف فى المشهد مكان شئ آخر، ثم استكمال التصوير، لذلك يبدو المشهد كله عند العرض كأن شيئًا تحول إلى آخر – المترجم).

لقد كانت أفلام ميلييس قبل كل شيء أعمال رجل استعراض، يعرض حيله بينما يخفى الطريقة التى ينفذها بها. وكثيرًا ما امتدح الجمهور والنقاد أفلامه بسبب الميزانسين المعقد فيها، وهى أيضًا إنجازات للمونتاج كإيهام، وهى حقيقة تفوت بسهولة على من اعتاد على الربط بين القطعات المونتاجية والانتقالات المكانية. وعلى العكس، فإن كثيرًا من القطعات المونتاجية المتنكرة عند ميلييس تقوم بوظيفة التحول، لذلك فإن كل عناصر الميزانسين يجب أن تبقى فى نفس المكان بينما يُزال شيء أو يعاد وضعه فى مكان آخر

لكى تحدث الخدعة. وبرغم هذه الوصلات التى يحدث فيها الاستبدال، فإن ميلييس كان مهتمًا بنوع غير مرئى من المونتاج، لكن ليس من ذلك النوع المرتبط بطرق الحكى الكلاسيكية فى الفترة اللاحقة.

لقد كان تناول ميلييس للميزانسين يتطلب قدرًا هائلا من البراعة، وأفلامه تحتشد بالمؤثرات البصرية، سواء كانت تعتمد على الوعى بالعرض السينمائى وتقنيات النسخ فى أفلام مثل "المصباح السحرى" (١٩٠٣)، و"فوتوغرافيا لاسلكية على البعد" (١٩٠٨)، أو على خلق عوالم خيالية فى أعمال أطول مثل "رحلة إلى القمر" (١٩٠٢)، و"الرحلة المستحيلة" (١٩٠٤). وتلك الأفلام القصصية ذات اللقطات المتعددة هى التى أسهمت فى شهرة ميلييس كأستاذ مبكر للسرد السينمائى، لكن الحقيقة أنها كانت تجميعًا لمشاهدة منفصلة معقدة (أى لا يحكمها رابط السرد القصصى بالمعنى الكامل – المترجم). لقد كان اهتمام ميلييس الأساسى بالقدرة البصرية للقطة المنفردة، وبرع فى ابتكار ديكورات أكثر تعقيدًا، اشتهرت بشخصيات الجن التى تختفى فى نفثة دخان، والحوريات المحاطات بالعديد من الحيوانات البحرية الغريبة، وآلات السفر الخيالية التى تقذف ركابها فيما وراء سطح الأرض.

ولأن ميلييس كان يملك التحكم الكامل فى كل عمليات صنع الفيلم، استطاع أن يخلق عوالم مكتفية بذاتها تمامًا، أغلبها تم تصويره داخل حدود الأستوديو ذى الجدران الزجاجية الخاص به فى مونتروى. لكن تعامله مع صناعة السينما بطريقة "الأسطى وصبيانه" أدى إلى دماره المالى، فى الوقت الذى تضاءل فيه أمام شركة "إخوان باتيه" المتقدمة صناعيًا فى بلده فرنسا، كما قوبل بالغش من منافسيه الأمريكيين الذين قلدوا وزيفوا أفلامه الجماهيرية الأكثر شهرة دون الحصول على تصريح منه (أو تقديم التعويض له). وبرغم أنه استمر فى صنع الأفلام حتى عام ١٩١٣، فإنه وجد نفسه قد تراجع كثيرًا أمام اعتماد الصناعة المتزايد على طرق الإنتاج الغريبة على طريقته المفضلة، وميلها فى اتجاه مادة موضوعات أكثر تعلقًا بواقعية الحياة اليومية العادية.

مشاهدات مقترحة:

"سيندريللا" (١٨٩٩)، "ذو اللحية الزرقاء" (١٩٠١)، "الرجل ذو الـــرأس المطاطية" (١٩٠٢)، "رحلة إلى القمر" (١٩٠٢)، "مملكـــة الجنيـــات" (١٩٠٣)، "المصباح الـــسحرى" (١٩٠٣)، "الحوريـــة" (١٩٠٤)، "الرحلـــة المـــستحيلة" (١٩٠٤)، "فوتوغرافيا لاسلكية على البعد" (١٩٠٨)، "غزو القطب" (١٩١٢).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

"Basic Agreement of 2005." *Directors Guild of America Inc.* http://www.dga.org/index2.php3.

Bogdanovich, Peter. *Who the Devil Made It: Conversations with Legendary Film Directors.* New York: Knopf, 1997.

Bordwell, David, Staiger, Janet, and Kristin Thompson. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960.* New York: Columbia University Press, 1985.

Buckland, Warren. "The Role of the Auteur in the Age of the Blockbuster: Steven Spielberg and DreamWorks." In *Movie Blockbusters,* edited by Julian Stringer, 84–98. London and New York: Routledge, 2003.

Lumet, Sidney. *Making Movies.* New York: Knopf, 1995.

Nichols, Bill. "Discovering Form, Inferring Meaning: New Cinemas and the Festival Circuit." *Film Quarterly* 41, no. 3 (1994): 16–30.

Perez, Gilberto. *The Material Ghost: Films and Their Medium.* Baltimore: John Hopkins University Press, 1998.

Perkins, V. F. *Film as Film.* London and New York: Penguin, 1972.

Rothman, Jack. *Hollywood in Wide Angle: How Directors View Filmmaking.* Lanham, MD: Scarecrow Press, 2004.

Sarris, Andrew. *The American Cinema: Directors and Directions, 1929–1968.* New York: Dutton, 1968.

———. "Notes on the Auteur Theory." In *Film Theory and Criticism: Introductory Readings.* 6th ed., edited by Leo Braudy and Marshall Cohen, 561–565. Oxford and New York: Oxford University Press, 2004.

Tirard, Laurent. *Moviemakers' Master Class: Private Lessons from the World's Foremost Directors.* New York: Faber and Faber, 2002.

Wilkinson, Charles. *The Working Director.* Studio City, CA: Michael Wiese Productions, 2005

تشارلى كايل

المونتاج (التوليف) "Editing"

المونتاج هو مرحلة ما بعد التصوير التى تبدأ بعد انتهاء التصوير السينمائى الأساسى. ويعمل المونتير (وفريق عمله من المساعدين بالتعاون الوثيق مع مخرج الفيلم ومنتجه، وهو ما يعنى أن المونتاج – مثل كل مراحل صناعة الفيلم – وهو عمل مشترك، برغم أن المونتير يكون من الناحية العملية هو المسئول عن ترتيب وتصميم كل اللقطات فى تتابعها.

ومع ذلك فإن العديد من القرارات المتعلقة بالمونتاج قد تنبع من مخرج الفيلم أو منتجه، فسلسلة المزج غير التقليدية الشهيرة فى فيلم "سائق التاكسى" (١٩٧٦)، والتى تربط لقطات يسير فيها روبرت دى نيرو فى نفس الشارع، كانت تنبع من المخرج مارتين سكورسيزى (ولد عام ١٩٤٢) وليس من المونتير توم رولف. وتصميم المونتاج والذى يبدأ بفيلم "العصبة المتوحشة" (١٩٦٩)، والذى يؤسس أولا لعصابة الخارجين على القانون وهم يمتطون جيادهم فى اتجاه المدينة، ثم القطع إلى عقربين يتقاتلان حول عش للنمل، هذا التصميم كان فكرة المنتج فيل فيلدمان (١٩٢٢-١٩٩١). وكانت آن فى كوتس (ولدت عام ١٩٢٥) قد تم التعاقد معها لتوليف فيلم "لورانس العرب" (١٩٦٢) بعد أن قامت بمونتاج أحد المشاهد كتجربة، ليعلن المخرج ديفيد لين (١٩٠٨-١٩٩١) أنه لأول مرة فى حياته الفنية يجد المونتير الذى يقوم بتوليف مشهد بنفس الطريقة تمامًا التى كان يفكر فيها. وفى الحقيقة أن العديد من المخرجين مشهورون بأن لهم مهارات بارعة فى المونتاج، مثل أكيرا

كيروساوا (١٩١٠-١٩٩٨) صاحب فيلم "الساموراى السبعة" (١٩٥٤)، ونيكولاس رويج (ولد عام ١٩٢٨) صاحب "لا تنظر الآن" (١٩٧٣)، وفريدريك وايزمان (ولد عام ١٩٣٠) صاحب "مستشفى" (١٩٧٠) وسام بيكنباه (١٩٢٥-١٩٨٤) صاحب فيلم "العصبة المتوحشة"، برغم أن العديد من هؤلاء المخرجين يعملون مع مونتيرين من الطبقة الأولى فى أفلامهم.

العمل المونتاجى

ما هو حقيقى بالنسبة للمونتاج هو حقيقى بالنسبة لكل مراحل صنع الفيلم – أن القرارات الإبداعية يشترك فيها فنانون عديدون من طاقم عمل الفيلم. إذن، وحيث إن المونتير هو متعاون أساسى فى صنع الفيلم، ما هو عمله بالضبط؟ إن المونتير يقوم بمراجعة كل اللقطات التى تم تصويرها، ويختار أفضل الالتقاطات للقطات، ويرتبها وراء بعضها البعض لكى يصنع مشهدًا يعطى الحدث السردى والعاطفة الخاصين بهذا المشهد. ولكى ينجز ذلك فإن عليه بشكل مستمر أن يرى ويراجع اللقطات المصورة، ويحاول بطرق مختلفة الجمع بين اللقطات، ويبدأ تدريجيًا فى صياغة أفضل طريقة للجمع بينها، وينتقل من النسخة الخشنة إلى النسخة الناعمة. ومن أجل زيادة القدرة على رؤية كل الإمكانات الإبداعية للجمع بين اللقطات، يجب ألا يذهب المونتير إلى موقع التصوير أو يراقب عمل المخرج خلال مرحلة التصوير، فرؤية الموقع الفعلى سوف تؤثر سلبًا على إدراكات المونتير للطرق التى يمكن بها جمع اللقطات، بما يجعله يفكر فى الواقع المادى للمكان بدلا من تفكيره فى العلاقات المكانية التى يمكن أن يخلقها من خلال المونتاج.

وفى الحقيقة أنه خلال العقود الأولى من معظم تاريخ السينما، كان المونتيرون يعملون بالسليولويد، حيث يقومون فعليًا – وبشكل مادى – بقطع ولصق اللقطات باستخدام آلات كبيرة تعرض اللقطات بطريقة خطية متتابعة، من بداية الالتقاطة حتى نهايتها. والموفيولا هى آلة رأسية قائمة للمونتاج، ذات شاشة واحدة، وكانت تستخدم طوال معظم تاريخ هوليوود. وهناك فى أوربا آلة ستينبيك، أو كيم، وهى آلة أفقية مزودة بشاشتين وقناتى صوت، وكانت بدورها آلة مونتاج تعمل بطريقة خطية، حيث تتقدم اللقطات المصورة بشكل متتابع فقط من بدايتها إلى نهايتها، أو من النهاية حتى البداية. ومنذ التسعينيات كان المونتيرون يعملون على آلات رقمية غير خطية، مثل أفيد أو لايتووركس. وهذه الآلات لا تشغل السليولويد، فهى تتيح تحويل اللقطات المصورة إلى شكل كومبيوترى بالفيديو الرقمى، بما يساعد المونتير على الذهاب على الفور لأية نقطة فى اللقطات دون أن يضطر لاستعراض الكادرات يدويًا كما كان الحال مع آلات موفيولا أو ستينبيك. وبدلا من أن يقوم حرفيًا بتقطيع ووصل اللقطات، فإن المونتير الذى يعمل على نظام لاخطى يستخدم لوحة مفاتيح، ويعمل من خلال الكومبيوتر على اللقطات التى تحولت إلى هيئة رقمية. وبمجر الانتهاء من النسخة الناعمة، يتم تطابق اللقطات السالبة معها لصنع النسخة النهائية. وقد أصبح المونتاج اللارقمى هو المعتاد الآن فى صناعة السينما، وكانت له آثار مهمة على أسلوب المونتاج فى السينما المعاصرة.

إن التعريف السابق للمونتاج يجعله عملية بسيطة نسبيًا وشديدة المباشرة، لكنه ليس كذلك. فالعديد من المونتيرين لهم خلفية فى الموسيقى أو أصحاب روابط بفن الموسيقى، وهم يتحدثون عن "الإحساس" بأين يجب

أن يكون القطع المونتاجى، وعن الاستجابة الجسمانية للإيقاعات فى المشهد. لذلك فإن نقاط القطع المونتاجى تدين بالكثير لاستجابة المونتير الحدسية بالتدفق الذى يظهر فى تتابع ما، وليس لقرارات عقلانية باردة. والحقيقة أنه لا توجد طريقة صحيحة واحدة للقطع المونتاجى داخل مشهد، فهناك العديد من القطعات الممكنة، وكل منها سوف يجعل المادة الفيلمية تعطى معنى مختلفًا. وكما يوحى ذلك، فبينما يلعب المونتاج عدة وظائف سردية متنوعة، ليقدم معلومات القصة الأساسية التى تجعل القصة تتقدم إلى الأمام، فإنه يساعد أيضًا على تأسيس الطابع العاطفى للمشهد وتنويعاته، وإيقاع وسرعة المشاهد، وخلق أداء الممثلين، وحل عدد لا يحصى من مشكلات الاستمرارية التى تحدث عند محاولة وصل اللقطات المصورة.

إن ذلك يعنى تدخلا بالغ القوة فى المادة الفيلمية، وهو يفسر لماذا يجد العديد من المخرجين أن المونتاج يعد مرحلة حاسمة تمامًا من صناعة الفيلم. ومن الشائع القول أن المخرج يصنع فيلمه ثلاث مرات، أولا عند كتابة السيناريو، وثانيًا عندما تجرى تعديلات على السيناريو خلال التصوير، وثالثًا عندما يتم تغيير المادة التى تم تصويرها خلال عملية المونتاج. ولهذا السبب، فإن من المعتاد أن يفضل المخرج العمل مع مونتير محدد عبر العديد من أفلامه، حيث إنه يجد أن هذا التعاون وسيلة مهمة فى تحقيق النتائج التى يريدها. فعادة ما يفضل مارتين سكورسيزى العمل مع المونتيرة ثيلما شونميكر (ولدت عام ١٩٤٠) كما فى فيلم "الثور الهائج" (١٩٨٠)، و"الرفاق الطيبون" (١٩٩٠)، و"عصابات نيويورك" (٢٠٠٢). كما أن سوزان إى مورس قد قامت بمونتاج معظم أفلام المخرج وودى ألين (ولد عام ١٩٣٥) مثل "مانهاتن" (١٩٧٩)، "جنايات وجنح" (١٩٨٩)، "شهرة" (١٩٩٨). ويحب

كلينت إيستوود (ولد عام ١٩٣٠) أن يعمل مع المونتير جويل كوكس، كما في "أى طريقة ماعدا الخسارة" (١٩٧٨)، "لا يمكن غفرانه" (١٩٩٢)، "النهر الغامض" (٢٠٠٣)، أما المخرج بليك إدواردز (ولد عام ١٩٢٢) فقد عمل مع المونتير رالف إى وينترز (١٩٠٩-٢٠٠٤) فى أفلام "الفهد الوردى" (١٩٦٤)، و"عشرة" (١٩٧٩)، و"فيكتور/ فيكتوريا" (١٩٨٢).

تطور المونتاج

برغم أن الأفلام المبكرة كانت تصنع من لقطة واحدة دون أى مونتاج، فقد كان القطع المونتاجى جوهريًا للوسيط السينمائى، لذلك بدأ فى الظهور بسرعة نسبيًا. لقد كان هناك تفاوت أساسى بين كمية الفيلم التى يمكن أن تتحملها علبة الكاميرا، والرغبة المتزايدة لدى صناع الأفلام والجمهور فى أفلام قصصية أطول وأكثر تعقيدًا. والطريقة الوحيدة لتحقيق أفلام روائية أطول هى التوليف بين اللقطات. وفيلم جورج ميليس (١٨٦١-١٩٣٨) "رحلة إلى القمر" (١٩١٤)، على سبيل المثال، يخلق سردًا بتجميع سلسلة من المشاهد، كل مشهد منها تم تصويره فى لقطة واحدة. لذلك كانت نقاط المونتاج هى بين هذه المشاهد، ومن خلال ذلك يمكن ربطها ووصلها معًا.

أما فيلم "حياة رجل إطفاء أمريكى" (١٩٠٣) من إخراج إدوين إس بورتر (١٨٧٠-١٩٤١)، فيقدم نفس الأحداث السردية – رجل إطفاء ينقذ امرأة من مبنى مشتعل – مرة من داخل المبنى ثم من خارج المبنى، مكررًا نفس الحدث السردى. من وجهة نظر الاستمرارية، كما تطورت بعد ذلك فى السينما، فإن هذا التكرار للحدث يعد استخدامًا منحرفًا للمونتاج، برغم أن هناك أفلامًا مبكرة أخرى قدمت هذا النوع من التراكيب، وهو ما يصور الطريقة التى يمكن بها للقطع المونتاجى أن يفرض قوانينه على زمان ومكان السرد.

ويتعقب فيلم بورتر "سرقة القطار الكبرى" (١٩٠٣) عصابة من مجرمي الغرب الأمريكي يسرقان قطارًا، ويقطع الفيلم التعاقب الزمني للحدث بلقطة خارج السياق تصور إنقاذ عامل التلغراف الذين كانت العصابة قد قيدته من قبل، وبعد تلك اللقطة يقدم بورتر خطًا ثانيًا للحدث، يُظهر فرقة المطاردة وهي تتعقب اللصوص. إن مؤرخي السينما يشيرون عادة إلى هذا المثال باعتباره نموذجًا مبكرًا للمونتاج المتوازي، الذي يظهر خطين للحدث السردي يحدثان في الوقت ذاته، برغم أن استخدام بورتر لهذه الأداة يعتبر ملتبسًا، فليس من الواضح إذا كان يقصد بالمونتاج المتوازي تأسيس أن هذين الخطين للحدث يحدثان في وقت واحد. وفي أوجه أخرى فإن المونتاج في "سرقة القطار الكبرى" يظل بالغ البدائية، حيث أن القطعات المونتاجية تستخدم فقط لوصل المشاهد دون أية قطعات داخل المشهد.

وعلى النقيض من بورتر، فإن دي دابليو جريفيث (١٨٧٥-١٩٤٨) حرر الكاميرا من تقاليد المنظور المسرحي، بتفكيك الحدث داخل المشاهد إلى لقطات مختلفة عديدة، وتوليف هذه اللقطات تبعًا للإيقاعات العاطفية والسردية للحدث. لقد اكتشف جريفيث قدرات وإمكانات المونتاج في الأفلام التي صنعتها لشركة بيوجراف ما بين عامي ١٩٠٨ و ١٩١٣، خاصة استخدام التطابق بين اللقطات لتحقيق الاستمرارية حتى يوصل اللقطات بشكل ناعم وتبعًا لسماتها الدرامية والحركية. إن القطع من لقطة تصور الشخص كاملا إلى لقطة قريبة، يعزز الدراما، كما أن مطابقة الحدث في قطع من شخصية تسير من الخارج عبر الباب، ثم في اللقطة التالية تدخل إلى الداخل، هذه المطابقة ساعدت جريفيث على وصل أماكن تصوير هي في الحقيقة منفصلة، لكنها تصبح متجاورة فيما يخص زمان ومكان القصة.

وأصبح جريفيث مشهورًا باستخدامه للقطع المتبادل فى العديد من مشاهد "الإسراع إلى الإنقاذ" فى ذروة أفلامه. ففى فيلم "الفتاة ووديعتها" (١٩١٢) على سبيل المثال، يقطع جريفيث جيئة وذهابًا بين اثنين من اللصوص اختطفا البطلة وهربا على عربة قطار تدار بمضخة يدوية، وبين البطل الذى يحاول اللحاق بهما وهو فى قطار. وبالقطع المتبادل بين هذين الخطين للحدث، يخلق جريفيث التشويق، ومن خلال تقصير أطوال اللقطات يسرع فى الإيقاع إن هذا القطع المتبادل يؤسس أساس السرد فى السينما، وهناك فرق بنائى ضئيل بين ما صنعه جريفيث هنا، وما قام به فيما بعد مخرج مثل ستيفن سبيلبيرج (ولد عام ١٩٤٦) فى فيلم "الفك المفترس" (١٩٧٥). وامتد جريفيث باستخدامه المرن لمونتاج الاستمرارية والقطع المتبادل فى أفلامه الملحمية مثل "مولد أمة" (١٩١٥) و"التعصب" (١٩١٦)، وهذا الفيلم الأخير مثال رائع على القطع المتبادل، والذى يستخدم هنا لرواية أربع قصص مختلفة فى فترات زمنية مختلفة.

كتب المخرج السوفييتى سيرجى إيزنشتين (١٨٩٨-١٩٤٨) أن القطع المتبادل عند جريفيث يجسد التفاوت الطبقى الأساسى فى المجتمع الرأسمالى، وكان يقصد بذلك أن خطوط الحدث فى مونتاج جريفيث تظل منفصلة، مثل الطبقات فى ظل الرأسمالية. كان إيزنشتين متأثرًا بثورة أكتوبر، وقام مع مخرجين سوفييت آخرين خلال العقدين الثانى والثالث من القرن العشرين، بتطوير تناول أكثر راديكالية للمونتاج بالمقارنة مع ما كان جريفيث يقوم به. لقد كان جريفيث يفضل تعبيرات الوجوه، واستخدام اللقطات القريبة لإظهارها، لكن ليف كوليشوف (١٨٩٩-١٩٧٠)، الذى كان يقوم بالتدريس فى مدرسة موسكو للسينما، فقد أعلن أن المونتاج ذاته يمكنه أن يخلق تعبير

الوجه وانطباع الأداء التمثيلى. وأصبح "مؤثر كوليشوف" جزءًا من الفولكلور الأساسى للسينما، حيث يقال أن كوليشوف أخذ قصاصة من شريط سينمائى، تصور وجه ممثل لا يحمل أى تعبير، وجعلها فى مونتاج متبادل مع لقطات لأشياء أخرى، مرة مع طبق حساء، وأخرى مع امرأة تنوح إلى جوار مقبرة، وثالثة مع طفل يلعب بدمية، وطبقًا لما يقوله كوليشوف فإن التتابع المونتاجى فى الحالات الثلاثة جعل الجمهور يثنى على مهارة الممثل، الذى بدا جائعًا عندما رأى الحساء، وحزينًا عند رؤيته للمرأة، وسعيدًا عندما رأى الطفل. ولأن الوجه لم يتغير فى هذه التتابعات، فقد أعلن كوليشوف أن تجربته تثبت أن المونتاج خلق المعانى التى نسبها الجمهور للتتابع.

وإذا كان من المشكوك فيه تمامًا أن تجربة كوليشوف كان تعمل بالطريقة التى يزعمها (على الأقل لأن الأغلب أن وجه الممثل كان يحمل بالفعل تعبيرًا ملتبسًا ما حيث إن كوليشكوف أخذ هذه القصاصة من فيلم موجود بالفعل)، فإن المخرجين السوفييت ساروا فى العشرينيات فى طريق كوليشوف بتأسيس طريقة أكثر هجومية فى المونتاج بالمقارنة مع أفلام جريفيث. لقد كان إيزنشتين يعتقد أن المونتاج هو جوهر السينما، وبداية من فيلمه الأول "الإضراب" (١٩٢٥)، ثم فى فيلمه الأشهر "البارجة بوتمكين" (١٩٢٥)، خلق أسلوبًا مونتاجيًا أطلق عليه "المونتاج الجدلى" كان خشنًا ومتقطعًا ولا يهدف لاستمرارية ناعمة بالطريقة التى كان جريفيث يعمل بها. ومشهد مذبحة أهل المدينة على سلالم أويسًا فى "بوتمكين" يجسد مبادئ المونتاج الجدلى، ولعله أشهر مونتاج فى تاريخ السينما. إن خشونة مونتاج إيزنشتين فى هذا المشهد توضح القسوة العاطفية والجسمانية للمذبحة، لكنه كان أيضًا يستخدم المونتاج للإيحاء بأفكار، وهو أسلوب أسماه "المونتاج

الذهنى"، فمشهد المذبحة ينتهى بثلاث لقطات لتماثيل حجرية لأسود، تم مونتاجها لكى تبدو كما لو أن هناك أسدًا واحدًا ينهض ويزأر، مجسدًا فكرة غضب الجماهير وصوت الثورة.

وبرغم أن أفلام إيزنشتين الثلاثة الناطقة: "أليكساندر نيفسكى" (١٩٣٨) و"إيفان الرهيب" (الجزء الأول ١٩٤٤، والجزء الثانى ١٩٥٨)، لا تقدم المونتاج الثورى الذى كان موجودًا فى أفلامه الصامتة، فإن تناوله للمونتاج - فى تجزيئه للحدث إلى لقطات قصيرة جدًا - كان له تأثير هائل. فمشاهد معارك إطلاق الرصاص فى فيلم بيكنباه "العصبة المتوحشة" الذى قام بمونتاجه لو لومباردو (١٩٣٢-٢٠٠٢)، كانت تعتمد بشكل واعٍ تمامًا على إيزنشتين، كما أن المونتاج بالغ الحيوية فى كثير من أفلام السينما المعاصرة، حيث تتكون اللقطات من عدة كادرات فقط، هو جزء من ميراث إيزنشتين.

والأسلوب السائد فى المونتاج كما مورس خلال الفترة الكلاسيكية فى هوليوود، من الثلاثينيات حتى الخمسينيات، كان مختلفًا تمامًا عن الأسلوب السوفييتى فى المونتاج. وهو يطلق عليه أحيانًا "المونتاج غير المرئى"، لأن نقاط القطع المونتاجى تكاد أن تكون غير ملحوظة، ويكاد أن يقررها المبدأ الإلزامى للاستمرارية الناعمة. وأسلوب هوليوود فى المونتاج يعتنى بأن تكون اللقطات خارج السياق، واللقطات القريبة، مطابقة للعلاقات المكانية بين الشخصيات والأشياء كما بدت فى اللقطة الرئيسية التى أسست للمشهد، كما أنها تلتزم بقاعدة الـ ١٨٠ درجة (الاحتفاظ بإعدادات الكاميرا فى جانب واحد من خط الحدث)، لكى تظل المحاور بين يمين الشاشة ويسارها ثابتة عبر تغير اللقطات. ونقاط القطع المونتاجى تتبع مسار الحوار، كما أن مونتاج (اللقطة/ اللقطة العكسية) يستخدم مطابقة خط العين (الرؤية) لكى يربط بين

الشخصيات التى يظهر كل منها وحده فى اللقطات القريبة. وهذا هو الأسلوب فى المونتاج يؤكد على أقصى قدر من الوضوح حول جغرافية العالم السينمائى المعروض على الشاشة، وتوصيل المعلومات الأساسية للقصة. ولهذه الأسباب، يطلق عليه أحيانًا مونتاج "وجهة النظر" أو "مونتاج الاستمرارية"، والذى أصبح هو الأسلوب المعيارى فى المونتاج فى نظام هوليوود، وهو ما يتضح فى أنه موجود فى الأفلام من كل الأنماط الفيلمية، والمخرجين، والشركات المنتجة.

وفى أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات، أدخلت الموجة الجديدة الفرنسية أسلوبًا مونتاجيًا أكثر هجومية مما كان فى أفلام هوليوود. ففيلم "على آخر نفس" أو "اللاهث" (١٩٦٠) من إخراج جان لو جودار (ولد عام ١٩٣٠)، يستخدم القطع القافز الذى يحذف أجزاء من الحدث لكى يحقق عدم استمرارية بين اللقطات، وقد استوعب المخرجون الأمريكيون بعد عقد من الزمن هذا التناول فى أفلام مثل "بونى وكلايد" (١٩٦٧) و"الراكب المتمهل" (١٩٦٩). وكنتيجة لذلك، وبحلول السبعينيات، فإن مونتاج وجهة النظر، شديد التنظيم، الذى استخدم فى هوليوود الكلاسيكية، بدأ فى التفكك باعتباره السائد فى الصناعة، وأصبح أسلوب المونتاج فى الأفلام الكلاسيكية أكثر انتقائية، ويحتوى على مزيج من الاستمرارية الكلاسيكية، وأساليب مونتاجية خشنة تشبه الكولاج.

المونتاج اللاخطى

جنبًا إلى جنب تفكيك الاستمرارية الكلاسيكية باعتبارها أسلوب المونتاج الوحيد السائد فى الصناعة، كانت التطورات الأسلوبية المهمة الأخرى فى الأفلام الحديثة تعود إلى التحول من أنظمة المونتاج الخطى إلى

اللاخطى. لقد ساعد هذا التغير على مزيد من القطع المونتاجى فى السينما المعاصرة، وتفضيل للقطات القريبة. إن نقاط القطع المونتاجى أصبحت أسرع مما كانت عليه قبل عقود، مع مزيد من تغير اللقطات. وفيلم مثل "مولان روج" (٢٠٠١) يمثل أسلوب المونتاج فائق الحيوية الموجود فى الكثير من الأفلام الآن.

وهناك سمات عديدة للأنظمة اللاخطية ساعدت على هذا التحول، فهى أولا تتيح للمونتير تحكمًا أكبر فى المادة الفيلمية المصورة، مع مزيد من القدرة على الوصول بسهولة إلى اللقطات والتلاعب بها فى أبنية مونتاجية معقدة (مع ملاحظة أن ذلك لن يتطلب جهد القطع والوصل كما فى السليولويد، علاوة على عدم فقدان أية مادة فيلمية تستهلك خلال هذا التجريب – المترجم). لكن هناك مفارقة، فالمونتير والتر ميرش (ولد عام ١٩٤٣) الذى قام بمونتاج "نهاية العالم الآن" (١٩٧٩) و"المريض الإنجليزى" (١٩٩٦)، يشير إلى أن المونتير الذى يعمل بنظام خطى (بالسليولويد – المترجم) قد يصبح بالفعل أكثر معرفة بالمادة الفيلمية المصورة بسبب اضطراره لرؤية كل اللقطات بحثا عن جزء محدد من الفيلم. أما المونتيرون الذين يعملون بأنظمة لاخطية فهم أكثر اعتمادًا على ملاحظاتهم التى يدونونها عن اللقطات، وقد تفوت عليهم لقطة ذات قيمة لأن ملاحظاتهم عبرت عليها.

وبالإضافة إلى ذلك، فإن الصورة المعروضة على شاشة المونيتور (فى الأنظمة اللاخطية – المترجم) تميل إلى أن تكون أقل دقة، بسبب ضرورة التوازن بين دقة المصور وقدرة الكومبيوتر على التخزين المطلوبة للنسخة الرقمية من لقطات الفيلم، فكلما زادت دقة الصورة، كان ذلك يستلزم سعة تخزين أكبر من ناحية أخرى فإن الصورة الأقل دقة تجعل المونتير

يفضل اللقطة القريبة أكثر من اللقطة العامة، وأن يفضل قدرًا أكبر من تغير اللقطات كوسيلة للحفاظ على الاهتمام البصرى. وكنتيجة لذلك، فإن الكثير من الأفلام المعاصرة تبدو أكثر تليفزيونية، بمونتاج أسرع وميل إلى عرض القصة باعتبارها تتابعًا مونتاجيًا للقطات قريبة.

إن ما يفقده هذا التناول ليس التقاليد الجمالية السينمائية التى تطورت فى مقابل المونتاج وفى تعارض معه، مثل أسلوب اللقطة العامة والطويلة زمنيًا الذى احتفى به الناقد الفرنسى أندريه بازان، والموجود فى أفلام مثل "الوهم الكبير" (١٩٣٧) من إخراج جان رينوار، و"الأحمر والأبيض" (١٩٦٧) من إخراج ميكلوش يانشكو، و"زمن اللعب" (١٩٦٧) من إخراج جاك تاتى، و"المواطن كين" (١٩٤١) من إخراج أورسون ويلز. إن هذا الأسلوب لم يكن له وجود كبير فى السينما الأمريكية، لكن ما اختفى منها كان كل الطرق التى كانت بها اللقطة المنفردة تعمل كوحدة للمعنى، من خلال التكوين، وتصميم المناظر، والإضاءة، وأداء الممثل، كما كان كل ذلك يتكشف فى الزمن الحقيقى للقطة. إن من أحد المكونات الأساسية للمونتاج هو أن تعرف متى لا تقطع مونتاجيًا، ومتى يجب أن تبقى اللقطة مستمرة، وكانت أفلام العقود السابقة تظهر هذه السمة بانتظام، لكن الكثير من الأفلام المعاصرة لا تفعل ذلك، لذلك يمكن القول إن أسلوب المونتاج فائق الحيوية يكون على حساب عناصر سينمائية أساسية أخرى. فعندما لا تبقى كل لقطة إلا بضع كادرات فقط، يكون ذلك على حساب فن مدير التصوير السينمائى، ومصمم المناظر، والممثل. لقد كان إيزنشتين يصر دائمًا على أن هدف المونتاج هو التغلب على خصائص اللقطة المنفردة عندما نراها وحدها. لكن من المفارقات الساخرة أن هدفه قد تحقق فى أسلوب المونتاج الذى ظهر مع ظهور المونتاج اللاخطى.

وظائف التعبير فى المونتاج

يقوم المونتيرون بوصل اللقطات باستخدام العديد من الانتقالات البصرية، التى تقوم بوظائف التعبير السردية والدرامية والعاطفية. وأكثر الانتقالات شيوعًا هو القطع (الذى يخلق تغيرًا فى لحظة واحدة من لقطة إلى اللقطة التالية لها)، والاختفاء والظهور (حيث تختفى لقطة تدريجيًا، حتى الاختفاء التام قبل أن تظهر اللقطة التالية تدريجيًا)، والمزج (حيث يحدث تراكب بين اللقطة التى تنتهى واللقطة التى تبدأ). والقطع هو الانتقال الأكثر حدوثًا، وهو يشير بشكل خاص إلى تدفق غير منقطع فى المعلومات السردية، دون أية انقطاعات فى الزمان أو المكان. ومن ناحية أخرى فإن الاختفاء والظهور، والمزج، يمكن استخدامها للإشارة إلى انتقالات فى الزمان أو المكان.

وهناك انتقالات بصرية أخرى لكنها تستخدم بدرجة أقل، وبعضها أصبح عتيقًا إذ كانت أكثر شيوعًا فى فترات مبكرة من السينما. فقد كانت "الحدقة" iris تستخدم طوال السينما الصامتة، والمسح wipe فى الفترة المبكرة من السينما الناطقة. واستخدم جورج لوكاس (ولد عام ١٩٤٤) الحدقة والمسح فى سلسلة أفلامه "حرب النجوم" لكى يوحى بسمات بصرية للسينما المبكرة (مثل المسلسلات السينمائية التى كان المتفرجون يشاهدونها فى النصف الأول من القرن العشرين). كما يستطيع المونتيرون خلق مؤثرات الشاشة المنقسمة، بوضع عدة لقطات على الشاشة فى وقت واحد بتقسيم الصورة إلى نوافذ صغيرة، وقد تمتعت هذه التقنية بموجة قصيرة فى أواخر الستينيات وفى السبعينيات، مثل أفلام "علاقة توماس كراون العاطفية" (١٩٦٨)، و"جونيور بونر" (١٩٧٣)، و"آخر التماع للشفق" (١٩٧٧)، وأعيد

إحياؤها فى أفلام حديثة مثل "تايم كود" (٢٠٠٠)، ويمكن العثور عليها فى أفلام برايان دى بالما (ولد عام ١٩٤٠).

وكما لاحظنا، فإن المونتاج المتوازى، والمتقاطع، هو وحدات لبناء السرد، ويساعد المونتير على التحكم فى الزمان والمكان، وهذا من الوظائف الرئيسية للمونتاج. فقد يستخدم المونتير مونتاج الاستمرارية ليخلق جغرافية مكانية مستقرة على الشاشة، أو قد يحطم الاستمرارية لتقويض التماسك المكانى، كما فى أفلام "كلاب من قش" (١٩٧١) و"المصارع" (٢٠٠٠).

وفيما يتعلق بالزمن (مدة عرض حدث على الشاشة)، فإن المونتير يستطيع أن يطيله باستخدام وسائل مثل الحركة البطيئة، أو بزيادة عدد اللقطات خارج السياق عن الخط الرئيسى للحدث، أو بزيادة عدد اللقطات المستخدمة لتغطية الحدث. وفى كل حالة من هذه الحالات، فإن زمن الشاشة الذى يستغرقه الحدث يصبح أطول. وخلال مشهد مذبحة أويسا فى "بوتمكين"، هناك امرأة تمسك بعربة طفل، وتتلقى رصاصة فى بطنها، ويطيل إيزنشتين لحظة ألمها بتغطية بالعديد من اللقطات ثم توليفها مونتاجيًا معًا، ونتيجة ذلك أن الحدث يستغرق زمنًا بالغ الطول حتى تنهار المرأة على الأرض، وهذه الإطالة تعود إلى المونتاج وليس إلى أداء الممثلة. وبالعكس، فإن المونتير يستطيع أن يقلص أو يختصر الزمن بحذف أجزاء من الحدث، والقطع القافز هو طريقة واضحة وذات بعد جمالى لتحقيق هذا التأثير، لكن الطريقة الأكثر شيوعًا هى استخدام "الخداع"، ففى فيلم "دوار" (١٩٥٨) كان على جيمس ستيوارت أن يسير فى ممر بالغ الطول لكى يصل إلى برج أجراس الكنيسة، حيث يقع مشهد مهم. وسوف يكون مملا تقديمه وهو يسير عبر كل هذا الممر الطويل، وهنا يتم استخدام قطع غير ظاهر لاختصار الزمن بطريقة لا يلحظها المتفرج.

إن المونتيرين يستخدمون الخداع طوال الوقت، وهم يقومون على الدوام بأشياء أخرى لا يلحظها المتفرج أبدًا. إنهم يستطيعون قلب اللقطة للحصول على مطابقة خط العين أو اتجاه الشاشة، أو لجعل الحدث يمضي إلى الوراء (عندما يمتطي جاك بالانس جواده في فيلم "شين" – ١٩٥٣ – فإنها لقطة ينزل فيها عن الجواد لكنها معكوسة)، أو لحل مشكلات في الاستمرارية أو في أوضاع الممثلين باستخدام القطع خارج السياق لإتاحة الفرصة لظهور أوضاع جديدة.·

كما يقوم المونتيرون بالمساعدة في أداء الممثلين، وعندما يقومون بذلك فإنهم يساعدون في خلق بؤرة درامية للمشهد. إن قرار المونتير بعرض سطر من الحوار مع وجود الكاميرا على المتحدث سوف يجعل المشهد يمضي في اتجاه معين، أما قراره باستخدام لقطة رد فعل لشخصية أخرى بينما يتم نطق هذا السطر من الحوار سوف يعطي اللحظة معنى وطابعًا مختلفين. والمتفرج يكون في العادة غير واعٍ تمامًا بالدرجة التي يتداخل فيها المونتاج مع أداء الممثل، وقد ينسب المتفرج الكثير من الفضل للممثل بينما يكون التأثير قد حدث بسبب المونتاج. وإذا اختار المونتير أن يحترم الأداء، فإنه قد يعمل من خلال لقطة رئيسية، ليسمح للأداء التمثيلي أن يتكشف في زمن غير متقطع ولقطات بلا مونتاج. ومن ناحية أخرى، إذا اختار المونتير أسلوب التغطية، ليبني المشهد من خلال القطع إلى خارج السياق، ولقطات دخيلة، وتغيرات في أوضاع الكاميرا، فإن المونتاج عندئذ سوف يعيد العمل في الأداء التمثيلي برهافة. والأمثلة تتضمن قص نهايات لخلق تماسك في رد الفعل النفسي الظاهر للممثل، أو لجعل الممثل يقفز على سطر حوار لشخصية أخرى، أو بوضع لقطات دخيلة في الحدث للتقليل من فترة صمت الممثل.

والأمثلة الأكثر تطرفًا تشمل استخدام اللقطات القريبة التى تم أخذها من حدث آخر، لكنها تبدو فى مكان مناسب تمامًا حين توضع فى سياق جديد. ففى فيلم "طار فوق عش المجانين" (١٩٧٥) استخدم المونتير شيلدون كان (ولد عام ١٩٤٠) لقطة مصورة للممثلة لويز فليتشر (ولدت عام ١٩٣٤) خلال محادثتها مع مخرج الفيلم ميلوش فورمان (ولد عام ١٩٣٢)، وأخذ جزءًا من أحد تعبيراتها من هذه اللقطة، ووضعه فى مشهد حيث تنظر الشخصية التى تقوم بتجسيدها نظرة ماكرة إلى بطل الفيلم (جاك نيكولسون)، وقد نجح ذلك برغم أن فى تلك اللحظة لم تكن الممثلة فى الحقيقة تقوم بالتمثيل، والجو المحيط بالمشهد، وهو الجو الذى ينظمه المونتير، يعيد صياغة سياق تعبيرها. كما أن جورج لوكاس استخدم المونتاج لكى يغير بالكامل من أداء ممثليه فى الحلقة الحديثة من "حرب النجوم"، وهى "هجوم المستنسخين" (٢٠٠٢)، لدرجة أنه كان يقص ويلصق رمشات الأعين وحركات الشفاه من مشهد إلى آخر.

إن هذه الاعتبارات توحى بأن مصطلحًا مثل "المونتاج غير المرئى" – كما استخدمه النقاد لوصف أسلوب القطع المونتاجى فى سينما هوليوود الكلاسيكية – هو وصف يتسم بالسذاجة. ففى الحقيقة أن "كل" المونتاج غير مرئى بسبب العمل الهائل الذى يقوم به المونتير، والطرق العديدة التى يغير بها المونتاج من المادة الفيلمية المصورة، وأن المونتاج يظل غير مدرك بواسطة المتفرج. وهناك بعض الأفلام التى تلفت الانتباه إلى أسلوب مونتاجها بفضل كونه خشنًا أو هجوميًا، ويحتوى على نقاط قطع مونتاجى غير متصلة، مثل أفلام "الراكب المتمهل"، "لا تنظر الآن"، "مولان روج"، وهذا النوع من السينما هو الذى يفترض الدارسون والنقاد أنه البديل للأسلوب "غير المرئى" فى هوليوود الكلاسيكية. لكن هذه الثنائية تفرط فى التبسيط، فهى تقلل من الطرق العديدة التى يعمل فيها المونتيرون فى كل الأفلام "تحت

الرادار"، حين يخلقون المؤثرات، والتأكيدات، والاستمرارية، بطرق لا تعلن عن نفسها.

والتصوير الحالي بالفيديو الرقمي يجعل من الممكن خلق فيلم روائي في لقطة واحدة، وبدون أي مونتاج تقليدي، مثل فيلم "الطوف الروسي" (٢٠٠٣). لقد حاول ألفريد هيتشكوك (١٨٩٩-١٩٨٠) مرة واحدة أن يستغني عن المونتاج عندما صنع فيلم "الحبل" (١٩٤٨) حيث لم تكن هناك قطعات مونتاجية بين اللقطات. لكن مثل هذه الأفلام تعتبر استثناء وابتعادًا عن طبيعة أساسية للسينما، والتي هي - كما كانت دائمًا - بناء مونتاجيًّا يغير من الواقع الموجود أمام الكاميرا.

انظر أيضًا:

"الإخراج"، "السرد"، "عملية الإنتاج"، "التكنولوجيا".

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Dmytryk, Edward. *On Film Editing*. Woburn, MA: Focal Press, 1984.

Murch, Walter. *In the Blink of an Eye: A Perspective on Film Editing*. Los Angeles: Silman-James Press, 1995.

Oldham, Gabriella. *First Cut: Conversations with Film Editors*. Berkeley: University of California Press, 1992.

Ondaatje, Michael. *The Conversations: Walter Murch and the Art of Editing Film*. New York: Knopf, 2002.

Prince, Stephen, and Wayne Hensley. "'The Kuleshov Effect: Recreating the Classic Experiment." *Cinema Journal* 31, no. 2 (Winter 1992): 59–75.

Reisz, Karel, and Gavin Millar. *The Technique of Film Editing*. Boston: Focal Press, 1983.

كتب هذا الفصل: ستيفن برينس

سيرجى إيزنشتين

(ولـد فـى ريجـا، الإمبراطوريـة الروسـية (لاتفيا حاليًـا)، فـى ٢٣ ينـاير ١٨٩٨، تـوفى فى ١١ فبراير ١٩٤٨.

سيرجى إيزنشتين شخص متفرد تمامًا فى تاريخ السينما. لقـد كـان سينمائيًا ومنظرًا فى الوقت ذاته للسينما، صنع أفلامًا وكتب العديد من الكتب حول بناء وطبيعة السينما. وكانت أفلامه وكتاباته (التى تملأ أجزاء عديـدة) بالغة التأثير.

عندما شعر إيزنشتين بالإحباط من القيود الإبداعية فى عمله بالمسرح، تحول إلى السينما وأكمل فيلمه الروائى الطويل الأول "الإضراب" فى عـام ١٩٢٥، وهو الفيلم الذى يصور محنة العمال المقموعين. وفيلماه التاليان هما اللذان جعلاه مشهورًا جدًا، وهما "البارجة بـوتمكين" (١٩٢٥)، و"أكتـوبر" أو "عشرة أيام هزت العالم" (١٩٢٧)، واللذان يصوران التمرد السياسى ضد الحكم القيصرى.

كان إيزنشتين يؤمن بأن المونتاج هو أساس فن السينما، وبالنسبة لـه فإن المعنى فى السينما لا يكمن فى اللقطة المنفردة، وإنما فقط فى العلاقـات بين اللقطات والتى تتأسس بالمونتاج. وعندما قام بترجمة المنظور الـسياسى

الماركسى إلى لغة السينما، فإنه أشار إلى المونتاج عنده باعتباره "المونتاج الجدلى"، لأنه يهدف إلى الكشف عن التناقضات الجوهرية للوجود وللنظام السياسى. ولأن الصراع أساسى فى التطبيق السياسى للماركسية، فإن فكرة الصراع تؤسس منطق تغيرات اللقطات عند إيزنشتين، وهو ما أعطى أفلامه الصامتة سمة خشنة. إن لقطاته لا تجتمع بشكل ناعم، كما فى مونتاج الاستمرارية عند دى دابليو جريفيث والسينما الهوليودية، لكن لقطاته تتصادم معًا. وهكذا فإن مونتاجه مكان ملائم تمامًا لتصوير العنف، كما فى "الإضراب" و"بوتمكين" و"عشرة أيام". وفى مقالاته ذكر إيزنشتين الأنواع العديدة من الصراع الذى وجده أساسيًا للسينما، وهى تتضمن الصراعات بين العناصر التشكيلية فى التكوين وبين اللقطات، وصراع الزمان والمكان الذى يتم خلقه فى عملية المونتاج والتصوير بسرعات كاميرا مختلفة.

وكسينمائى سياسى، كان إيزنشتين مهتمًا بتوجيه مشاعر المتفرج وعمليات تفكيره. لذلك فإن المونتاج المترى، والمونتاج الإيقاعى، كانا يدعمان ما أطلق عليه "المونتاج النغمى" و"المونتاج الذهنى"، حيث كان يهدف لإحداث تأثيرات عاطفية مرهفة ليعطى أفكارًا أكثر تجريدًا. وفيلم "عشرة أيام" يمثل أكثر اكتشافات إيزنشتين فى المونتاج الذهنى، عندما يخلق سلسلة من المجازات البصرية لكى يرسم ملامح الشخصيات السياسية المشتركة فى ثورة أكتوبر، مثل اللقطات التى يقارن فيها بين ألكساندر كيرينسكى وطاووس.

وكانت فترة تعزيز ستالين لسلطته خلال الثلاثينيات سببًا فى قمع ثقافى وفنى، وهو ما أجبر إيزنشتين – الذى واجه حينها انتقادًا بالميل إلى النزعة الشكلية – على استنكار المونتاج الراديكالى فى أفلامه الصامتة. لذلك فإن

أفلامه الأخيرة، "ألكساندر نيفسكى" (١٩٣٨) و"إيفان الرهيب" الجزء الأول (١٩٤٤) والثانى (١٩٥٨)، تفتقد المونتاج المتوقد الهجومى لأفلامه فى المرحلة الصامتة. وبرغم أنه أكمل سبعة أفلام روائية طويلة فقط، فإنها تحتوى على بعض من أشهر المشاهد فى تاريخ السينما، مثل مذبحة سلالم أويسا فى "بوتمكين". وأفلامه ومقالاته معًا تمثل التعبير الأسمى عن قدرات وقوة المونتاج فى السينما.

مشاهدات مقترحة:

"الإضراب" (١٩٢٥)، "البارجة بوتمكين" (١٩٢٥)، "أكتوبر" أو "عشرة أيام هزت العالم" (١٩٢٧)، "إيفان الرهيب" الجزء الأول (١٩٤٤) والثانى (١٩٥٨).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Bordwell, David. *The Cinema of Eisenstein*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993.

Eisenstein, Sergei. *Film Form*. Translated by Jay Leyda. New York: Harvest, 1969.

———. *The Film Sense*. Translated by Jay Leyda. New York: Harvest, 1969.

Leyda, Jay, ed. *Film Essays and a Lecture*. New York and Washington: Praeger, 1970.

Taylor, Richard. *October*. London: British Film Institute, 2002.

ستيفن برينس

لو لومباردو

(ولـــد فـــى ١٥ فبرايـــر ١٩٣٢، تـــوفى فى ٨ مايو ٢٠٠٢).

كان إسهام لو لومباردو الأكثر تأثيرًا فى تاريخ المونتاج هو "العـصبة المتوحشة" (١٩٦٩) من إخراج سام بيكنباه. إن المونتاج المعقد للعنف الـذى صنعه لومباردو لهذا الفيلم ترك تأثيرًا فى أجيال من الـسينمائيين، وأسـس لمنهج سينمائى معاصر فى مونتاج مشاهد إطلاق الرصاص العنيفة. لم يخلق لومباردو أساسيات تصميم هذا المونتاج، فقد استلهم مونتاج ديدى ألين فـى "بونى وكلايد" (١٩٦٧)، وكان عمل ألين مستلهمًا بدوره مـن فـيلم أكيـرا كيروساوا "الساموراى السبعة" (١٩٥٤) ومن معالجـة سـيرجى إيزنـشتين للمونتاج. لكن لومباردو – الذى كان يعمل بتوجيه بيكنباه – هو الذى خلـق التصميم الأكثر إتقانًا، وأسس الأسلوب لغيره من السينمائيين.

قام بيكنباه بتصويره معارك إطـلاق الرصـاص العنيفـة مـستخدمًا كاميرات عديدة، وأخذ لومباردو المادة المصورة وغزلها فى حدث مـصنوع من كولاج معقد، لتتداخل خيوط عديدة من الحدث بالقطع المونتاجى المتداخل بينها، وتمتزج السرعة العادية للحدث مع درجات مختلفة من الحركة البطيئة. إنه مونتاج جرئ، حيث إنه يخلق مكانًا جديدًا ويطيل الزمن بطريقـة غيـر مسبوقة فى السينما الأمريكية فى مجالها وعنفها. وبرغم أنه كان يعمل دون

النظم اللاخطية المعاصرة للمونتاج، التى تسهل التحكم فى كمية هائلة من المادة المصورة، فإن لومباردو خلق نسخة نهائية ناعمة تحتوى على قطعات مونتاجية أكثر عددًا من أى فيلم أمريكى آنذاك. ومما زاد من تأثير هذا الإنجاز أن فيلم "العصبة المتوحشة" كان أول فيلم روائى طويل بالمعنى الحقيقى يصنعه لومباردو، فقبل ذلك كان يعمل فى التليفزيون (فى مونتاج "فرقة الجنايات" الذى حاول أن يدمج لقطات الحركة البطيئة مع لقطات الحركة العادية)، كما قام بمونتاج الفيلم الروائى الطويل "اسم اللعبة هى القتل" (١٩٦٨).

واستمر لومباردو فى شراكته مع بيكنباه فى فيلم "أنشودة كابل هوج" (١٩٧٠)، حيث جربا بدرجة أقل من النجاح مونتاجًا يجمع بين السرعة العادية والسرعة المتسارعة. وحاول بيكنباه أن يستعين بلومباردو مرة أخرى فى "كلاب من قش" (١٩٧١)، لكن لومباردو كان حينئذ مشغولا بمونتاج روبرت آلتمان "ماكابى ومسز ميللر" (١٩٧١)، وهو واحد من أفلام خمسة قام بمونتاجها لآلتمان، التى تضم "بروستر ماكلاود" (١٩٧٠) و"الوداع الطويل" (١٩٧٣) و"لصوص مثلنا" (١٩٧٤) و"انقسام كاليفورنيا" (١٩٧٤). وبرغم أن أعماله مع آلتمان كانت أقل تأثيرًا من عمله مع بيكنباه، فإن شراكته مع آلتمان استمرت فترة أطول، ووجد لومباردو الإيقاعات البصرية الدقيقة وبالغة الملاءمة لأسلوب آلتمان السمعى عديد القنوات.

كما كان لومباردو مونتيرًا عميق التأثير فى مجال الكوميديا، مثل "العم باك" (١٩٨٩)، و"أموال الناس الآخرين" (١٩٩١)، ويبرز فى هذا المجال "مجنون القمر" (١٩٨٧)، فالتوقيت الكوميدى بالغ الرهافة فى هذا الفيلم يعود

إلى مونتاج لومباردو بقدر ما يعود للإخــراج الراقــى للمخــرج نورمــان جوايسون وأداء الممثلين الفائق.

وتوقفت حياة لومباردو الفنيــة قبــل الأوان عنــدما أصــيب بجلطــة فى عام ١٩٩١، حيث قضى العقد الأخير من عمره فى غيبوبة. لكنــه تــرك علامة لا تمحى فى السينما المعاصرة مع "العصبة المتوحشة".

مشاهدات مقترحة:

"العصبة المتوحشة" (١٩٦٩)، "ماكابى ومسز ميللر" (١٩٧١)، "الوداع الأخير" (١٩٧٣)، "مجنون القمر" (١٩٨٧).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Lobrutto, Vincent, ed. *Selected Takes: Film Editors on Editing.* New York: Praeger, 1991.

Weddle, David. *If They Move ... Kill 'Em!: The Life and Times of Sam Peckinpah.* New York: Grove Press, 1994.

ستيفن برينس

مصر "Egypt"

تاريخ السينما فى مصر طويل ومتنوع. فبدءًا من البدايات المتواضعة لعرض أفلام لوميير القصيرة فى صالة طوسون باشا فى الإسكندرية، وحمامات شنايدر فى القاهرة فى عام ١٨٩٦، تحولت السينما من الاقتصار على استيراد الأفلام الأجنبية من أجل صفوة الأجانب، إلى صناعة وطنية خلال الأربعينيات. و"هوليوود النيل" تلك، التى تأسست فى مرحلتها الأولى فى منتصف الثلاثينيات على يد رجل الأعمال المصرفى طلعت حرب، كانت معدة بالأستوديوهات، ولها نظام النجوم الخاص بها، وإنتاج الأنماط الفيلمية التى تجمع بين أكثر من نمط فى فيلم واحد، وامتلاك نظام متكامل من الإنتاج والتوزيع والعرض. وكانت هيمنة السينما المصرية وتفوقها على صناعات السينما فى البلدان العربية الأخرى، عاملا يوحد بين هذه البلدان على المستوى الثقافى، بالإضافة إلى الراديو (الذى تأسس فى عام ١٩٢٦)، وصناعة التسجيلات والأسطوانات. قامت هذه الصناعات معًا بتعويد شعوب البلدان الأخرى على اللهجة العامة والثقافة المصريتين، اعتمادًا على التنوع الثقافى الموجود بالفعل فى مصر، وعملت على تحقيق إحساس بالقومية العربية، بدءًا من كوزموبوليتانية الإسكندرية، إلى أعمال الفنانين اللبنانيين والسوريين فى المسرح فى القاهرة وفى صناعة التسجيلات، وقدمت أشكال التسلية الجماهيرية من خلال أنماط مستنسخة من هوليوود، مع تفصيلها لتلائم السياق الثقافى والمسائل الخاصة بالثقافة المصرية، وأثبتت أنه برغم

أن تكنولوجيا السينما غربية فى اختراعها، فإنه يمكن استخدامها فى خدمة احتياجات وثقافات العالم غير الغربى، مثل الثقافات الإسلامية فى معظمها لكنها متسامحة ومتنوعة ثقافيًا.

الاقتصاديات والسياسات

يعكس تطور تاريخ السينما المصرية التغيرات الاقتصادية والسياسية التى اجتاحت البلاد منذ بدايات صناعة السينما الوطنية. وتميزت هذه التغيرات بالتوجهات الاقتصادية المتنوعة، والأنظمة السياسية غير الواضحة، التى أصبحت أكثر وضوحًا فى أعقاب انقلاب الضباط فى عام ١٩٥٢- فى ثورة بقيادة بعض الضباط الشبان، والذين نجحوا فى عزل الملك فاروق الذى كان ألعوبة فى يد الوصاية البريطانية، وهو منحدر عن حكم الأتراك العثمانيين (هكذا فى النص – المترجم)، وذلك فى أعقاب غير دموى كان نموذجًا للثورات فى البلدان العربية الأخرى الساعية إلى الاستقلال عن حكم الاستعمار الأوربى. وكان وصول جمال عبد الناصر (١٩١٨-١٩٧٠) إلى السلطة فى عام ١٩٥٤ سببًا فى اتساع زعامته لحركة القومية العربية، والتى شكلت روابط بين مصر، وسوريا، والعراق، بعد خروج مصر منتصرة من أزمة السويس فى عام ١٩٥٦، عندما تغلب المصريون على القوات الجوية الفرنسية والبريطانية. بعد إعلان ناصر تأميم قناة السويس.

تضمنت إصلاحات ناصر الاجتماعية تأميم السينما فى الستينيات، وكان لذلك أثره العظيم والسلبى على صناعة السينما. فبعد تأسيس المؤسسة المصرية العامة للسينما فى عام ١٩٦١، وتأميم المسارح فى عام ١٩٦٣، هاجر المخرجون والمنتجون والممثلون إلى لبنان، حيث عملوا فى صناعة

السينما اللبنانية حتى اندلاع الحرب الأهلية فيها فى عام ١٩٧٥. وبرغم هذه المشكلات، فإن مؤسسة السينما المصرية قد صنعت معظم أفلام الستينيات ومن الإسهامات الإيجابية لتلك الفترة افتتاح المعهد العالى للسينما فى عام ١٩٥٩، بواسطة وزارة الثقافة، حيث يتلقى الطلاب التدريب فى مختلف فروع الإنتاج السينمائى. ومنذ ذلك الحين، قام هذا المعهد بتخريج مواهب السينما والتليفزيون. وبعد نكسة عام ١٩٦٧ فى حرب الأيام الستة الأولى مع إسرائيل، وبعد وفاة ناصر فى عام ١٩٧٠ ووصول أنور السادات (١٩١٨-١٩٨١) إلى السلطة، وإعلانه عن تطبيع العلاقات الاقتصادية مع إسرائيل والولايات المتحدة، تعرضت مصر إلى تحول عام لتعود إلى الخصخصة. لقد انتهى التأميم فى عام ١٩٧٢، لكن العلاقات مع الدول العربية توترت بسبب سياسة مصر فى الباب المفتوح مع إسرائيل، وانقطعت علاقات مصر الاقتصادية والسياسية مع سوريا.

ومجرد قيام ناصر بتأميم الراديو والتليفزيون فى بداية الستينيات، انخفض عدد التذاكر فى السينما بشكل كبير. وفى الفترة من ١٩٥٥ إلى ١٩٧٥، تناقص عدد دور العرض السينمائية من ٣٥٠ إلى أقل من ٢٥٠. وفى نفس الوقت، استمر تدفق الأفلام الأجنبية على السوق المصرية. وكانت الضرائب على تذاكر السينما عالية، وخسرت مؤسسة السينما التابعة للدولة حوالى ٧ ملايين جنيه، حتى كاد الإنتاج السينمائى أن يتوقف فى بداية السبعينيات. (كل المعلومات الواردة فى هذا السياق غير دقيقة إلى حد كبير، ويجب على القارئ ألا يأخذها حقائق مسلمًا بها - المترجم). كما تضرر ميزان التمويل بين القطاعين الخاص والعام، بواسطة تزايد الاستثمارات الآتية من دول الخليج الثرية بالنفط، والتى قامت بتمويل الأفلام للتليفزيون

فى الثمانينيات، ثم التوزيع فى القنوات الفضائية فى التسعينيات. وبالإضافة إلى القيود الرقابية الخانقة تجاه الموضوعات المعتادة (الجنس، والسياسة، والدين)، فإن المنتجين الخليجيين افتقدوا الوعى بجماليات السينما بشكل عام. وبعد اغتيال السادات فى عام ١٩٨١ على يد عضو فى الإخوان المسلمين (هكذا فى النص – المترجم)، بدأت فترة حكم حسنى مبارك (ولد عام ١٩٢٨) بقانون الطوارئ، وأدت فى النهاية إلى تحلل حركة الطلبة التى كانت قد اندلعت فى السبعينيات كرد فعل على تحركات السادات الاقتصادية والسياسة.

وأدى تدفق البترو دولار فى الثمانينات إلى تمويل العروض التليفزيونية، مما تسبب فى تدهور أكثر فى صناعة السينما. وفى عام ١٩٩٤ اعتبرت صناعة السينما المصرية فى حالة أزمة، فقد تناقص الإنتاج السنوى من الأفلام إلى أقل من عشرةً، وهو رقم بعيد جدًا عن الإنتاج السنوى الذى وصل فى عام ١٩٤٤ إلى ٥٠ فيلمًا روائيًا طويلا. (الأرقام هنا غير دقيقة، فقد كانت الأفلام المعروضة فى عام ١٩٤٤ هى ٢٣ فيلمًا، وفى عام ١٩٤٥ هى ٤٢ فيلمًا، أما فى عام ١٩٩٤ فقد زادت على ٣٠ فيلمًا – المترجم). ومؤخرًا، ركز المخرجون المستقلون جهودهم على المسلسلات التليفزيونية التى تعرض فى شهر رمضان. وخلال ذلك، فإن إعادة بناء بيروت ما بعد الحرب، أدت إلى اتساع منتجات وسائل الإعلام خلال النصف الثانى من التسعينيات، مما أدى إلى ظهور قنوات تليفزيونية فضائية، والتى تنتج الآن العديد من الأفلام للسوق المصرية. (معلومات غير دقيقة – المترجم).

هناك عامل يحد أيضًا من السينما المصرية المستقلة، وهو سلطة الرقباء فى تقييد الأعمال الفنية وحرية التعبير لأقل إشارة لانتقاد العقائد أو الموضوعات المحرمة. وبين عامى ١٩٧١ و ١٩٧٣، خلال سنوات السادات الأولى، كانت

الأفلام التى تتناول هزيمة عام ١٩٦٧ يتم منعها، مثل "العصفور" (١٩٧٣) ليوسف شاهين، لكن الرقابة بدأت منذ التسعينيات فى أن تكون أكثر صرامة مع الموضوعات الدينية.

من السينما الصامتة إلى العصر الذهبى

فى الأعوام الأولى من القرن العشرين، كانت الأستوديوهات الأجنبية (الألمانية والإيطالية والفرنسية) هى وحدها التى تعمل فى مصر، ومعظمها فى الإسكندرية بسبب ظروفها المواتية أكثر فى الإضاءة. وحتى العشرينيات لم يصنع المصريون أفلامهم. وكان أول فيلم روائى طويل يتم تمويله بأموال مصرية هو "ليلى" (١٩٢٧) من إنتاج عزيزة أمير (١٩٠١-١٩٥٢) التى مثلت أيضًا فى الفيلم، ومن إخراج استيفان روستى (١٨٩١-١٩٦٤) الذى كان ذا أصل أجنبى. وكان محمد بيومى (١٨٩٤-١٩٦٤) ومحمد كريم (أول ممثل سينمائى مصرى) (هكذا فى النص – المترجم)، والذى درس السينما فى ألمانيا، هما الرائدان الأولان. كان بيومى هو أول مصرى ينتج ويصور جريدة سينمائية تحمل اسم "آمون"، حول عودة الزعيم الوطنى سعد زغلول باشا من المنفى فى عام ١٩٣٢، وأول مصرى يخرج فيلمًا روائيًّا قصيرًا، هو "الباشكاتب" (١٩٢٤). أما محمد كريم، الذى زعم أنه تعلم صناعة الأفلام فى جامعة "متروبوليس"، حيث قضى عامًا فى مراقبة – والمساعدة فى – إنتاج فيلم فريتز لانج التعبيرى الكلاسيكى فى أستوديوهات "أوفا"، فقد أخرج فيلمه الأول "زينب" الذى يعتمد على رواية محمد حسنين هيكل، فى عام ١٩٣٠. وفى عام ١٩٣٢، أخرج أول فيلم مصرى ناطق "أولاد الذوات" من بطولة ممثلى المسرح يوسف وهبى وأمينة رزق، وفى عام ١٩٣٣ أخرج أول أفلامه الموسيقية "الوردة البيضاء" الذى قدم مواهب الموسيقى محمد عبد

الوهاب (١٩٠١-١٩٩١). وكان ذلك أيضًا هو أول فيلم يحل مشكلة اختصار الأغنيات العربية الكلاسيكية الطويلة (التى كانت تمتد بين ١٥ و ٢٠ دقيقة) فى ست دقائق. ومنذ ذلك الحين، عُرف كريم باعتباره مخرج محمد عبد الوهاب، وصنعا المزيد من الأفلام معًا.

وقام طلعت حرب، رجل المال والأعمال الوطنى الذكى، بتأسيس بنك مصر فى العشرينيات، بالإضافة إلى أستوديو مصر فى عام ١٩٣٥، والذى أنتج أول أفلامه الروائية الطويلة الناطقة "وداد" فى عام ١٩٣٦، من فريتز كرامب، بعد اندلاع نزاع بين المخرج المصرى الأصل أحمد بدرخان ومدير الأستوديو أحمد سالم. بعد ذلك ساد أستوديو مصر إنتاج صناعة السينما المصرية طوال الثلاثين عامًا التالية. ولكى يضمن طلعت حرب الجودة التقنية والجمالية، فقد أرسل سينمائيين شبابًا إلى الخارج للحصول على التدريب المهنى، كما استخدم فنيين أوربيين كمستشارين فى القاهرة. ومع وجود صناعة الراديو والتسجيلات الموسيقية، ومركز القاهرة منذ القرن التاسع عشر كملاذ للفنانين والموسيقيين النازحين من سوريا الكبرى بسبب القيود الأكثر صرامة، فإن هذا الالتقاء المتفرد للموهبة والتكنولوجيا أدى إلى سيطرة السينما المصرية على المنطقة العربية وشمال أفريقيا.

وبمجرد تأسيس السينما الروائية الناطقة فى عام ١٩٣٦ (يعتبر أول فيلم مصرى ناطق هو "أنشودة الفؤاد" الذى عرض فى مارس ١٩٣٢ – المترجم)، بدأت صناعة أنماط فيلمية مثل الفارس (التهريج)، والميلودراما، والفيلم الموسيقى. وكانت هناك مساهمات بواسطة الموسيقيين التقليديين)، ونجوم الغناء، والممثلين، بمن فيهم يوسف وهبى (١٨٩٧-١٩٨٢، الممثل والمخرج المسرحى)، ونجيب الريحانى (١٨٩١-١٩٤٩)، والمطربة أم

كلثوم (١٩٠٤-١٩٧٥)، ومحمد عبد الوهاب، وفريـد الأطـرش (١٩١٥-١٩٧٤)، وليلى مراد (١٩١٨-١٩٩٥)، ومحمد عبد الوهاب (التكرار كما فى الأصل – المترجم). وتعتبر الفترة من بـدايات الأربعينيـات حتـى بدايـة الخمسينيات هى العصر الذهبى للسينما المصرية، وكان معدل الإنتاج السنوى هو ثمانية وأربعون فيلمًا كل عام بين عامى ١٩٤٥ و ١٩٥٢. وفى أعقـاب الحرب العالمية الثانية، كانت صناعة السينما أكثر ربحًا من صناعة النسيج، وفى عام ١٩٤٨ كانت صناعة السينما أكثر ربحًا من صناعة النسيج، وفـى عام ١٩٤٨ كانت هناك سبعة أستوديوهات سينمائية تقوم بصنع الأفلام، وتم إنتاج ٣٤٥ فيلمًا روائيًا طويلا. (غير واضح إلى ماذا يشير هـذا الـرقم – المترجم). لكن سيطرة السينما الغربية كانت عائقًا أمام إنتاج السينما القومية، حتى خلال فترة ما بعد الاستقلال فى عام ١٩٥٢، عندما لم تكـن الأفـلام المصرية تزيد عن ٢٠ فى المائة من الأفلام المعروضة.

الواقعية

كانت الواقعية نزعة فى السينما المـصرية منـذ فـيلم عـام ١٩٣٩ الكلاسيكى "العزيمة" لكمال سليم، لكن هذه النزعة أصبحت قوية بشكل خاص فى الخمسينيات، عندما دخل كتاب واقعيون جادون مثل نجيب محفوظ (ولـد عام ١٩١١)، وعبد الرحمن الـشرقاوى (١٩٢٠-١٩٨٧)، إلـى صـناعة السينما، وكتبوا سيناريوهات، كما تم صنع أفلام عن رواياتهم. ومن بين كل المخرجين، يعتبر صلاح أبو سـيف (١٩١٥-١٩٩٦) هـو أبـو الواقعيـة السينمائية المصرية، خاصة بعد فيلمه "لك يوم يا ظالم" (١٩٥١)، المقتـبس عن رواية زولا "تيريز راكان"، وكتب له السيناريو نجيب محفـوظ. وكـان اقتباس أبو سيف عن رواية محفوظ "الفتوة" (١٩٥٧)، مع اقتبـاس توفيـق

صالح (ولد عام ١٩٢٧) عن رواية نجيب محفوظ "درب المهابيل" (١٩٥٥)، من أهم الأفلام الواقعية. (الفيلمان ليسا عن روايات لنجيب محفوظ، لكنهما باشتراك نجيب محفوظ فى كتابة السيناريو - المترجم). صنع أبو سيف أربعة وعشرين فيلمًا روائيًا طويلاً بين عامى ١٩٤٦ و ١٩٦٦، وكان بين عامى ١٩٦٣ و ١٩٦٥ هو رئيس المؤسسة المصرية العامة للسينما. ومعظم أفلامه ميلودراما اجتماعية حول مدينة القاهرة وأحيائها وسكانها من الطبقة العاملة. وبسبب المشكلات المتعلقة بتأميم السينما، واجه صعوبات فى صنع الأفلام بين أواخر الستينيات والسبعينيات، وكان فيلمه الوحيد خلال الثمانينيات هو فيلم "القادسية" (١٩٨١) الذى صنعه فى العراق. (لصلاح أبو سيف فيلم "البداية" - ١٩٨٦ - المترجم). أما توفيق صالح الأصغر سنًا، والذى واجه صعوبات وصنع أربعة أفلام فقط فى مصر، من بينها "المتمردون" (١٩٦٦) ("المتمردون" فى عام ١٩٦٨، ولتوفيق صالح خمسة أفلام فى مصر - المترجم)، فقد رحل إلى سوريا حيث أخرج فيلمه الأشهر "المخدوعون" (١٩٧٢)، المأخوذ عن رواية الكاتب الفلسطينى غسان كنفانى "رجال فى الشمس". ثم رحل صالح إلى العراق وأصبح رئيس معهد السينما فى بغداد. (معلومة غير دقيقة - المترجم).

ومن بين رفاق صالح، الذين عانوا من تراجع التمويل الحكومى، شادى عبد السلام (توفى فى عام ١٩٨٦)، الذى كان فى الأصل مصممًا للديكور والأزياء فى العديد من الأفلام المصرية، والذى ارتاد نوعًا جديدًا من السينما الفنية بفيلمه الروائى الطويل الوحيد "المومياء" (١٩٦٩). امتدح الفيلم باعتباره "البعث" للسينما المصرية، لكن عبد السلام رحل منذ ذلك الحين عن مصر لأنه كان عاجزًا عن تمويل مشروعاته الأخرى، وتوفى فى عام

١٩٨٦. (لم يرحل شادى عبد السلام عن مصر، وكانت فترة رئاسته لوحدة السينما التسجيلية فى المركز القومى للسينما هى أكثر عصور السينما التسجيلية ازدهارًا خلال السبعينيات، وكان فيلمه "المومياء" من إنتاج المؤسسة المصرية العامة للسينما، بينما لم يجد تمويلا بعد إلغاء القطاع العام، لإنتاج فيلمه التالى "اخناتون" – المترجم). لقد سيطرت متطلبات السوق على نوعية ومستوى الحرفة فى السينما المصرية، مع استثناءات قليلة مثل أفلام يوسف شاهين (ولد عام ١٩٢٦)، والذى كان أغزر السينمائيين المصريين المستقلين إنتاجًا فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية، وهو يجيد مختلف الأنماط الفيلمية، كما أنه هو الذى استهل سينما المؤلف والسينما النقدية فى العالم العربى، وربما كان الأكثر شهرة فى الخارج من بين السينمائيين المصريين. ويرجع ذلك إلى مزيجه الثقافى بين الشرق والغرب. وأسلوبه الذى يتفرد به، وشهرته العالمية فى مهرجان كان ومعظم المعاهد السينمائية الكبرى، وانتقاده للغرب الذى يتضح فى أفلامه. ومن أشهر أفلامه "باب الحديد" (١٩٥٨)، "الأرض" (١٩٦٩)، "العصفور" (١٩٧٣)، "إسكندرية... ليه؟" (١٩٧٨)، "المصير" (١٩٩٧).

والمخرجون الواقعيون الجدد خلال الثمانينيات هم التطور المثير للاهتمام فى السينما المصرية الحديثة. وهم ينتمون إلى جيل ما بعد ١٩٦٧، واشتركوا فى حركة الطلبة التى اعترضت على فساد رجال الأعمال الجدد والسياسات الاقتصادية لأنور السادات. وقد استفادوا من دعم دول الخليج (معلومة غير دقيقة على الإطلاق – المترجم)، ولعبوا على أوتار تقاليد الواقعية والميلودراما، وعالجوا قضايا اجتماعية جادة. ومن أهم مخرجى هذه الحركة عاطف الطيب (توفى فى عام ١٩٩٥) صاحب فيلم "سواق

الأوتوبيس" (١٩٨٢)، ومحمد خان (ولد عام ١٩٤٢) صاحب فيلم "زوجة رجل مهم" (١٩٨٧)، وخيرى بشارة صاحب فيلم "يوم مر، يوم حلو" (١٩٨٨)، وداود عبد السيد (ولد عام ١٩٤٦) صاحب فيلم "الكيت كات" (١٩٩١).

انظر أيضاً:

"السينما العربية"، "السينما القومية".

مزيد من القراءات

Armes, Roy, and Lizbeth Malkmus. *Arab and African Filmmaking*. London: Zed Books, 1991.

Darwish, Mustafa. *Dream Makers on the Nile: A Portrait of Egyptian Cinema*. Cairo: American University in Cairo Press, 1998.

Shafik, Viola. *Arab Cinema: History and Cultural Identity*. Cairo: American University in Cairo Press, 1998.

Beshara (b. 1947), *Yawm hulw, yaum murr* (*Bitter Day, Sweet Day* [1988]), and Daoud Abd El-Sayyed (b. 1946), *KitKat* (1991).

SEE ALSO *Arab Cinema; National Cinema*

FURTHER READING

Armes, Roy. *Third World Film Making and the West*. Berkeley: University of California Press, 1987.

كتب هذا الفصل: سميرة القاسم

يوسف شاهين

(ولد فى الإسكندرية، مصر، ٢٥ يناير ١٩٢٦).

ولد يوسف شاهين فى عام ١٩٢٦ لعائلة كاثوليكية من الطبقة المتوسطة، ذات جذور لبنانية ويونانية، وكانت سنوات تكوينه فى البوتقة الثقافية لمدينة الإسكندرية، حين كانت مصر تحت الاحتلال البريطانى. وفى هذا الجو تعرض لمؤثرات شرقية وغربية متعددة، محاطًا بلغات إنجليزية وإيطالية وفرنسية ويونانية وعربية، وهو يعيش فى بيئة دينية متسامحة حيث يتعايش المسلمون والمسيحيون واليهود. وقد تركت هذه العناصر بالإضافة إلى السياسات المتغيرة لمصر منذ عام ١٩٥٠، أثرًا قويًا على مجمل أعماله.

كان شاهين بارعًا فى مزج الأنماط والأساليب، وصنع ما يزيد على خمسين فيلمًا، أعرب خلالها عن الالتزام بالنقد الاجتماعى والسياسى. وكان ميله المبكر إلى الواقعية الاشتراكية (هكذا فى النص! – المترجم) واضحًا فى "باب الحديد" (١٩٥٨) و"الأرض" (١٩٦٩). وقد لعب فى الفيلم الأول دور بائع جرائد مضطرب ومقعد فى محطة القطار بالقاهرة، يقتل بائعة مشروبات جميلة بسبب عدم قدرته على إشباع حبه لها، وفى الفيلم الأخير، الذى يعتمد على رواية للكاتب الماركسى عبد الرحمن الشرقاوى، يعرض روابط القرب

والخصومة التى تدمر تضامن الفلاحين فى ظل الإصلاح الزراعى فى فترة ناصر. (من الواضح أن الكاتبة لم تر الفيلم أو أساءت فهمه تمامًا!! – المترجم). أما فيلمه التاريخ الملحمى "الناصر صلاح الدين" (١٩٦٣)، فيصور موحد العرب فى القرن الثانى عشر صلاح الدين، كقائد رحيم ومتسامح دينيًا فيما يبدو إشارة واضحة لجمال عبد الناصر، زعيم مصر من الفترة ١٩٥٤ إلى ١٩٧١. وفى فيلمه "العصفور" (١٩٧٣)، يحاول التوفيق بين الأفكار الناصرية والنتائج المخيبة للآمال لنكسة ١٩٦٧ وما تلاها. وكان فيلمه "المصير" (١٩٩٧) يدور حول الفيلسوف الأندلسى ابن سينا (الصحيح هو : "ابن رشد" – المترجم)، وهو قصة رمزية عن الصراعات المعاصرة فى البلدان العربية بين الأصولية الإسلامية والطغاة السياسيين من جانب، والمفكرين الأحرار من جانب آخر، والفيلم يعكس صراعات شاهين الشخصية مع الرقابة حول الجذور الدينية فى فيلمه "المهاجر" (١٩٩٤)، الذى تم منعه لتصويره شخصية تحاكى النبى يوسف كما جاءت فى التوراة والقرآن. (لم تمنع الرقابة الفيلم، وإنما رفع بعض الأصوليين الإسلاميين عدة قضايا ضده – المترجم). وكانت أفلامه من نمط السيرة الذاتية هى الأولى فى العالم العربى التى تتناول النزعة الجنسية غير العادية باعتبارها شيئًا إنسانيًا، كما يتبدى فى رباعيته "إسكندرية... ليه؟" (١٩٧٨)، و"حدوتة مصرية" (١٩٨٢)، "وإسكندرية كمان وكمان" (١٩٨٩)، و"إسكندرية نيويورك" (٢٠٠٤).

قدم شاهين نموذجًا جديدًا للسينمائى العربى باعتباره مؤلفًا مستقلا لسينما شخصية. وإذا كانت أفلامه تحاول أن تتوجه للذوق الجماهيرى

المصرى، من خلال النمر الموسيقية والنجوم المشهورين، فإن معظم المصريين يميلون أكثر إلى أفلامه الواقعية، ويجدون الأفلام الأخرى غامضة جدًا. ومن تلاميذه الذين أصبحوا مؤلفين سينمائيين: يسرى نصر الله، وعاطف حتاتة، الذين يواجهون مشكلات مشابهة مع الرقابة، وافتقاد أسواق محلية لأفلامهم.

مشاهدات مقترحة:

"باب الحديد" (١٩٥٨)، "الناصر صلاح الدين" (١٩٦٣)، "الأرض" (١٩٦٩)، "العصفور" (١٩٧٣)، "عودة الابن الضال" (١٩٧٤) (الأدق هو ١٩٧٦ – المترجم)، "إسكندرية ليه" (١٩٧٨)، "حدوتة مصرية" (١٩٨٢)، "الوداع يا بونابرت" (١٩٨٤)، "إسكندرية كمان وكمان" (١٩٨٩)، "القاهرة منورة بأهلها" (١٩٩١)، "المهاجر" (١٩٩٤)، "المصير" (١٩٩٧)، "إسكندرية نيويورك" (٢٠٠٤).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Fawal, Ibrahim. *Youssef Chahine*. London: British Film Institute, 2001.

Stollery, Martin. *Al-Muhajir, L'émigré*. Wiltshire, UK: Flicks Books, 2005.

سميرة القاسم

الأفلام الملحمية "Epic Films"

مثـــل مـــصطلحات "الفــيلم الموســـيقى" و"الكوميـــدى" و"الحربـــى" و"الويسترن"، يستخدم مصطلح "الفيلم الملحمى" بواسطة هوليوود وأخصائيى الدعاية فيها، وبواسطة النقاد، والكتاب الأكاديميين، لتعريف نوع معين مـــن السينما. لقد استخدم هذا المصطلح على نطاق واسع لأول مرة فى العقـــدين الثانى والثالث من القرن العشرين. مثل مقالة مجلة "فارايتى" عن فـــيلم "بـــن هور" (١٩٢٥) التى ذكرت أن كلمة ملحمى تنطبـــق علـــى أفـــلام بعينهـــا" (٦ يناير ١٩٢٦، ص ٣٨). وقد ساد هذا المـــصطلح بـــشكل خـــاص فـــى الخمسينيات والستينيات، عندما أنتجت الأفلام الملحمية مـــن كـــل الأنـــواع، لمقاومة تناقص عدد جمهور السينما. وقد عاد هذا النمط مؤخرًا إلى الحيـــاة مع أفلام مثل "المصارع" (٢٠٠٠)، و"طروادة" (٢٠٠٤)، و"ألامو" (٢٠٠٤). وترتبط كلمة "ملحمى" كمصطلح بالأفلام التاريخية من كل الأنواع، خاصـــة التى تتناول أحداثًا قومية أو عالمية. وهكذا فإن الفيلم الملحمى كنمط فيلمـــى يشمل عددًا من الأفلام الحربية والويسترن، بالإضافة إلى أفلام تـــدور فـــى فترات مبكرة. لكن بسبب ارتباط النمط الملحمى بالأدب الكلاسيكى القـــديم، فإنه مرتبط أكثر بالأفلام التى تدور فى أزمنة توراتية أو فى العالم القـــديم. لكن مصطلح "ملحمى" يستخدم أيضًا لتعريف – وبيع – الأفـــلام مـــن كـــل الأنماط التى تستخدم تقنيات مرتفعة التكاليف، وقيمًا إنتاجية عالية، وطرقًـــا خاصة فى التوزيع والعرض، وذلك للتمييز بينها وبـــين الأفـــلام المعتـــادة،

أو الأشكال المنافسة لأفلام الترفيه الجماهيرية. لذلك فإن هناك على الأقل وجهين للأفلام الملحمية، ومجموعتين من الخصائص المميزة: تلك المرتبطة بالعالم القديم التاريخي والتوراتي، وأخرى مرتبطة بالإنتاج الضخم عالي التكاليف.

كثيرًا ما اجتمع هذان الوجهان، ليس فقط في أفلام مثل "الوصايا العشر" (١٩٣٢ ثم ١٩٥٦)، و"إلسيد" (١٩٦١)، و"٥٥ يومًا في بكين" (١٩٦٣)، و"كيف تم كسب الغرب" (١٩٦٢)، و"طروادة"، ولكن أيضًا في أفلام تدور في أجواء أكثر معاصرة، مثل "الاستعراض الكبير" (١٩٢٥)، و"الخروج" (١٩٦٠)، و"أطول يوم" (١٩٦٢)، و"قائمة شيندلر" (١٩٩٣)، و"بيرل هاربر" (٢٠٠١). لكن هناك أفلامًا لا تجعل من السهل استخدام هذا المصطلح، مثل الأفلام عالية التكاليف من نمط الفيلم الكوميدي، والموسيقي، والدرامي، مثل "إنه عالم مجنون، مجنون" (١٩٦٣)، و"صوت الموسيقى" (١٩٦٥)، و"ذهب مع الريح" (١٩٣٩)، والبعض منها ذو أجواء تاريخية، كذلك أفلام متوسطة التكاليف من نمط الأفلام التاريخية والتوراتية، مثل "سالومي" (١٩٥٣) و"هانيبال" (١٩٦٠)، ومعظم أفلام الحرب، والويسترن، والمبارزات. ويمكن وضع تعميمات بشأن ضخامة الأفلام، والأحداث التي تصورها، وبروز الإبهار البصري والسمعي، والاهتمام المتكرر بسلطة سياسية أو عسكرية أو إلهية أو دينية، ولكن وكما يحدث دائمًا مع الأنماط الهوليودية، فإن هناك استثناءات من نوع أو آخر، ومن الأسهل أن نكون أكثر دقة وتحديدًا بشأن فترات تاريخية ونزعات وسلاسل فيلمية محددة.

الفترة الصامتة

تعود التقاليد النمطية والصناعية للسينما الملحمية إلى العقد الأخير من القرن التاسع عشر، عندما كانت هناك العديد من مسرحيات "الآلام" (المسرحيات التى تصور حياة السيد المسيح)، يتم تصويرها وعرضها فى أشكال طويلة على نحو غير معتاد، وفى أفلام ذات بكرات عديدة. وفى الفترة بين ١٩٠٥ و ١٩١٤، كانت هناك أفلام ذات تكاليف عالية، تدور فى أجواء تاريخية وتوراتية وتنتمى إلى العالم القديم – مثل "حياة المسيح" (١٩٠٦)، و"سقوط طروادة" (١٩١٠)، و"حصار كاليه" (١٩١١)، و"كوفاديس؟" (١٩١٣)، و"كابيريا" (١٩١٤) يتم صنعها فى إيطاليا وفرنسا وأماكن أخرى فى أوربا، وساعدت على تأسيس الفيلم الروائى الطويل ذى البكرات المتعددة، كما كانت هناك أفلام مماثلة تنتج فى الولايات المتحدة أيضًا، لكن الإنتاج والتوزيع والعرض فى الولايات المتحدة آنذاك كان موجهًا لدورة سريعة فى برامج أفلام البكرة الواحدة، ولذلك كانت مثل هذه الأفلام يتم عرضها فى دور عرض مختارة، بالإضافة إلى بعض الأماكن المحلية البديلة، مثل قاعة البلدية، عندما تكون متاحة.

اعتمدت معظم هذه الأفلام على تقاليد القرن التاسع عشر فى تقديم عروض تاريخية ودينية، خاصة فى علاقة مع فن التصوير التشكيلى والحفر، ومسرحيات الأجواء الرومانية، ومسرحيات الآلام، والمهرجانات، والروايات الجماهيرية، مثل "آخر أيام بومبى" و"بن هور" والمسرحيات المقتبسة عن هذه الروايات. كما اعتمدت أيضًا على اهتمام القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين بالإمبراطورية الرومانية، والفترة المبكرة من المسيحية، وعلى الارتباط بين ما هو دينى وتاريخى، والنزعات القومية. وكانت هذه التقاليد

والاهتمامات سائدة بشكل خاص بين الطبقات المتوسطة والعليا، والتى كانت تتوجه إليها معظم الأفلام الروائية المبكرة ذات البكـرات المتعـددة، وهـى الطبقات التى ارتبطت لديها هالة الاحترام للموضوعات الدينية والتاريخيـة والمسرح التقليدى. ومع أفلام مثل "مجئ كولومبوس" (١٩١٢)، و"مولد أمة" (١٩١٥)، والتى تتناول موضوعات من التاريخ الأمريكى، فإن أفلامًا مثـل هذه ساعدت على تأسيس أفلام مبهرة وضخمة وعالية التكـاليف، و"فائقـة التميز" والتى سوف يتم انتقاء عرضها فى المـسارح التقليديـة، والقـصور السينمائية الفاخرة، والتى تزايد عددها آنذاك فى المـدن الكبـرى. وكانـت التذاكر غالية، كما أن الأفلام كانت تعرض مرتين يوميًا، فى مواعيد ثابتـة، وباستراحة واحدة على الأقل. وفى العادة كانت مصحوبة باوركسترا يعزف موسيقى مؤلفة خصيصًا للعرض. وبعد هذه العروض المميزة لفترة طويلـة من الزمن، كانت هذه الأفلام تعرض فى دور عرض عادية وبأسعار معتادة، وذلك لضمان تحقيق الأرباح.

وصل إنتاج هذه الأفلام فائقة التميز والتى تعرض فى صالات منتقاة، إلى ذروته فى الولايات المتحدة خلال العـشرينيات، بـأفلام مثـل "يتـامى العاصفة" (١٩٢٢)، و"روبن هود" (١٩٢٢)، و"العربة المغطـاة" (١٩٢٣)، و"الوصايا العشر" (١٩٢٣)، و"لص بغداد" (١٩٢٤)، و"الاستعراض الكبيـر" (١٩٢٥)، و"الحصان الحديدى" (١٩٢٤)، و"بن هور" (١٩٢٥)، و"أجنحـة" (١٩٢٧)، و"ملك الملوك" (١٩٢٧)، و"سفينة نوح" (١٩٢٨). وبرغم أن هذه الأفلام متنوعة فى المكان والنوع ("روبن هود" فيلم مبارزات، و"لص بغداد" فيلم مغامرات غرائبى، و"الوصايا العـشر" ملحمـة توراتيـة، و"الحـصان الحديدى" ويسترن، و"أجنحة" فيلم عن الحرب العالمية الأولى)، فـإن هنـاك

روابط جمالية وبنائية وفى التيمة بينها. فممثل الأفلام الملحمية والمبهرة فى العقد الثانى من القرن العشرين، فإنها تظهر ما أطلقت عليه فيفيان سوبشاك "الامتلاء بالأحداث التاريخية" (ص ٣٢)، أى أنها تجعل من نفسها وأحداثها ذات أهمية تاريخية. وبالإضافة إلى ذلك فإن معظم هذه الأفلام تروى قصصًا تغزل مصائر الأفراد مع مصائر الأمم، والإمبراطوريات، والممالك، والأديان، والأنظمة السياسية، والجماعات العرقية. وفى الوقت الذى تركز بعضها على الشخصيات القوية وأصحاب السلطة (الجنرالات، والفراعنة، والأمراء، والقادة)، فإن العديد منها تركز على شخصيات أكثر عادية وجدوا أنفسهم محاصرين وسط الأحداث التى لا يملكون سيطرة كبيرة عليها، مثل "الاستعراض الكبير"، و"أجنحة"، و"يتامى العاصفة"، أو يصبحون بالصدفة عوامل لتغيرات تاريخية مهمة، كما فى "الحصان الحديدى". أما "روبن هود" و"لص بغداد" فهما تنويعان على الأفلام من بطولة دوجلاس فيربانكس (١٨٨٣-١٩٣٩)، حيث قوة الشخصية الرئيسية فى إحداث التأثير مرتبطة - حتى على نحو خيالى - بالبراعة الجسمانية الفائقة.

وفى اقتفاء لنموذج فيلم "التعصب" (١٩١٦)، فإن الدلالة المعاصرة لأحداث أفلام مثل "الوصايا العشر" و"ملك الملوك" و"سفينة نوح"، تصبح أكثر تأكيدًا بتضمين خطوط قصصية ومشاهد من الحاضر والماضى معًا. ومع ذلك فإن الخطوط القصصية والمشاهد من الماضى هى التى تتيح الإبهار والفرجة. ولأن الإبهار صعب فى تعريفه، فهو لا يقتصر على الملاحم، فالأفلام من نوع الإبهار تتلاعب بالدور المهم فى استكشاف وتنظيم وتأسيس الجاذبية المبهرة والإبهار المبهر للسينما، للحفاظ على اهتمام الجمهور المعاصر بأفلام أطول مما اعتادوا عليه، وخلق علاقة بين متطلبات الواقعية

المعاصرة والفرجة المبهرة، أو بين السرد والاستعراض. وهذا لا يبدو واضحًا فقط فى المشاهد الحربية العريضة والممتدة، ولكن أيضًا فى مشاهد المجاميع، والديكورات، والأزياء والديكورات باهظة التكاليف، واستخدام التقنيات الجديدة. لقد استخدمت الأفلام الملحمية دائمًا لاستعراض المؤثرات الخاصة الجديدة، وتقنيات الكاميرا الجديدة، وتقنيات الألوان الجديدة مثل تكنيكلر ذى اللونين. كما يتضح ذلك أيضًا فى قدرتها على أن تشمل تفاصيل الأحداث، والمشاهد الحميمة، والخطوط القصصية عن الشخصيات، وفى تنفيذ المشاهد المبهرة مثل الخروج من مصر، وشق البحر الأحمر، فى فيلم "الوصايا العشر" بما يخدم الأهداف الدرامية والسردية.

من سنوات الكساد إلى حقبة ما بعد الحرب

مع حلول الكساد الكبير فى عام ١٩٢٩، قللت هوليوود من نفقات الإنتاج الباهظة ومن العروض المميزة، وإن عادت هذه الممارسات إلى الحياة خلال الثلاثينيات، بتأسيس نزعة تجمع بين الأنماط، فيما يسميه تينو باليو "أفلام البرستيج" (صفحات ١٧٩-٢١١). ومع ذلك، وبرغم أن معظم هذه الأفلام كانت أفلامًا تاريخية متميزة من نوع أو آخر (اقتباسات عن الأدب الكلاسيكى، أفلام سيرة حياة المشاهير، أفلام مبارزات، وما أشبه)، فإن القليل منها تم صنعه وعرضه بطريقة الأفلام فائقة التميز فى فترة السينما الصامتة. وكان العدد الأقل منها أفلامًا توراتية أو تدور فى العالم القديم. وقام سيسيل بى دى ميل (١٨٨١-١٩٥٩) - الذى أنتج وأخرج "الوصايا العشر" و"ملك الملوك" فى الفترة الصامتة - بإنتاج وإخراج "علامة الصليب" (١٩٣٢) و"كليوباترا" (١٩٣٤). ومع فيلم "آخر أيام بومبى" (١٩٣٥) - الذى أنتجه ميريان سى كوبر (١٨٩٣-١٩٧٣)، وأخرجه

إيرنست بى شودساك (١٨٩٣-١٩٧٩) - فإن هذه الأفلاك كانت فقط توراتية أو تدور فى العالم القديم، وصنعت ما بين ١٩٢٨ و ١٩٤٩، وقد تُرى هـذه الأفلام الثلاثة جميعها باعتبارها أفلامًا تتناول الكساد الكبير وآثـاره بطـرق مختلفة. وبالقرب من نهاية الثلاثينيات، توجه ديفيـد أو سـيلزنيك (١٩٠٢-١٩٦٥) بوضوح إلى تقاليد الأفلام فائقة التميز وذات العروض المنتقاة والتى تنتمى للسينما الصامتة، عند تخطيطه لتوزيع فيلم "ذهب مع الريح" الذى قام بإنتاجه. واستمر لينتج "منذ أن ابتعدت" (١٩٤٤)، وهو دراما جبهة داخليـة ملحمية، كذلك "صراع تحت الشمس" (١٩٤٦)، وهو ويسترن ملحمى. وفى الوقت ذاته بحث دى ميل عن إحياء الملاحم التوراتية بإعادة عرض "علامة الصليب" فى عام ١٩٤٤، وإنتاج وإخراج "شمشون ودليلة" فى عام ١٩٤٩.

وبحلول عام ١٩٤٩، تعرضت هوليوود لعملية تغير طويلة المدى. كان عدد الجمهور، والتذاكر المباعة، والأرباح، فى تناقص، كما تم الإعلان عن أن ملكية سلاسل دور العرض بواسطة الشركات الكبرى ملكية غير قانونية، وجاءت المنافسة من التليفزيون ووسائل الترفيه المنزليـة الأخـرى، كمـا ظهرت أنواع جديدة من الترفيه، وفى ذلك الوقت أصـبحت العائـدات مـن الخارج أكثر أهمية للشركات الهوليودية، وبدأت بعض الشركات الأوربية فى اتخاذ إجراءات لحماية الاقتصاديات المحلية وإنعـاش الإنتـاج الـسينمائى المحلى، ومن ثم قلت إيرادات الشركات الهوليودية السنوية من هذه البلـدان. وفى الوقت ذاته اندلعت الحرب الباردة، والـصراعات القوميـة والمـضادة للإمبريالية، وتزايدت مكانة الولايات المتحدة كقوة عظمى، كما ارتفع عـدد من يرتادون الكنائس، وساد الخطاب الدينى فى الولايـات المتحـدة ذاتهـا، وشكَّل كل ذلك سياقًا ونطاقًا مرجعية للعديد من الأفـلام، خاصـة الأفـلام

الهوليودية ذات الميزانية العالية والعروض المنتقاة التى تم إنتاجها، والمشاركة فى تمويلها، وتوزيعها، خلال العقدين التاليين.

كان تزايد إنتاج الملاحم بعد نهاية الحرب نتيجة لقرار بصرف المزيد من المال لتعزيز قدرة السينما على الإبهار، باستخدام الصوت المجسم، والشاشة العريضة الجديدة، والتقنيات الدقيقة، وبزيادة عدد الأفلام المتوقع نجاحها الفائق فى شباك التذاكر، وهى الأفلام التى كانت تبرر- خاصة بطريقة العروض المنتقاة – لارتفاع أثمان التذاكر، وزيادة الأرباح فى سوق يزداد انكماشاً. وقادت "إم جى إم" الطريق بإعادة صنع الأفلام الملحمية الصامتة، واستخدام الأرباح القادمة من الخارج لتمويل استخدام مواقع وتسهيلات وفنيين أجانب، وذلك فى فيلم "كوفاديس" فى عام ١٩٥١. وبعد عامين، كانت فوكس للقرن العشرين هى الرائدة فى استخدام السينماسكوب والصوت المجسم فى اقتباس رواية "الرداء" ذات الشعبية الكبيرة، ومن تأليف لويد سى دوجلاس. وفى عام ١٩٥٦ عرض دى ميل إعادة صنع لفيلم "الوصايا العشر"، واستخدم فيه تقنية فيستافيجن لشركة باراماونت، وهو الفيلم الذى تم تصويره فى مصر، وسيناء، وهوليوود، وزادت تكاليفه على ١٣ مليون دولار، وحصد ما يزيد على ٣٠ مليون دولار عند عرضه الأول فى الولايات المتحدة وكندا وحدهما. وفى العام التالى عرضت شركة كولومبيا فيلم "الجسر على نهر كواى"، وهو واحد من أوائل سلسلة أفلام ملحمية حربية ذات عروض منتقاة. وفى عام ١٩٦٠ ساعد عرض "سيمارون" و"ألامو" – والأخير تم تصويره بتقنية "تود إيه أو" – على تعزيز النزعة إلى أفلام الويسترن الملحمية.

كان "الجسر على نهر كواى" من إنتاج سام سبيجيل (١٩٠١-١٩٨٥)، المنتج المستقل. كما أن هذا الفيلم – مع "لورانس العرب" (١٩٦٢) – كان واحدًا من سلسلة من أفلام ملحمية قام بصنعها مع المخرج البريطانى ديفيد لين (١٩٠٨-١٩٩١). وتم تصويره فى سيلان باستخدام مجموعة من الممثلين والنجوم والفنيين من بريطانيا وأمريكا واليابان وسيلان. كانت سيلان مستعمرة بريطانية، وتم تسجيل الفيلم كإنتاج بريطانى للاستفادة من الدعم البريطانى. وبرغم أن الفيلم منسوب للكاتب الفرنسى بيير بوليه (الذى كتب الرواية التى اعتمد عليها الفيلم)، فإن الحقيقة أن من كتب السيناريو هو كارل فورمان، وقام بالكثير من أجل تنقيحه مايكل ويلسون، وكلاهما كانا فى القائمة السوداء باعتبارهما شيوعيين أمريكيين.

لذلك من الصعب تحديد الهوية القومية لفيلم مثل "الجسر على نهر كواى". وكانت تلك هى الفترة التى زاد فيها الإنتاج المستقل. وكانت تميل الأفلام أن يحدث على نحو متزايد بطريقة المنتج الذى يصنع فيلمًا واحدًا، بمجموعة من المصادر العالمية المختلفة، والأماكن والفنانين العالميين، وهو ما أصبح معتادًا فى أفلام الإنتاج الضخم. وكان الكتّاب الموضوعون فى القائمة السوداء – سواء يذكرون فى التيترات أم لا – يستخدمون لكتابة السيناريوهات أو الاشتراك فى كتاباتها، فى أفلام ملحمية مثل "الخروج"، و"سبارتاكوس" (١٩٦٠)، و"إلسيد"، و"مدافع نافارون" (١٩٦١)، و"لورانس العرب"، و"سدوم وعمورة" (١٩٦٢)، و"٥٥ يومًا فى بكين"، و"سقوط الإمبراطورية الرومانية" (١٩٦٤)، والأفلام رخيصة التكاليف المنتجة فى

إيطاليا فى أجواء رومانية مثل "هرقل" (١٩٥٨) و"هرقل يحطم أغلاله" (١٩٥٩)، والتى أثبتت جماهيريتها فى شباك التذاكر فى الولايات المتحدة بالإضافة إلى أوربا.

لذلك فإن من الصعب تصنيف السمات الأيديولوجية للأفلام الملحمية فى فترة ما بعد الحرب. فبينما أعلنت مقدمة "الوصايا العشر" بصراحة عن أهداف مضادة للشيوعية، فإن أفلام "كوفاديس" و"الرداء" و"اسبارتاكوس" و"سقوط الإمبراطورية الرومانية" مضادة للفاشية. والعديد من الأفلام الملحمية الأخرى – حتى بعض أفلام الويسترن – مضادة للإمبريالية والممارسات الديكتاتورية الوحشية للسلطة السياسية والعسكرية. لكن ذلك يقل تأثيره عندما تركز على الشخصيات من أصول عرقية بيضاء، وإظهار بطولة الرجال الذكورية، التى تتعارض أحيانًا بشكل صارخ مع الاهتمام الظاهرى بأخلاقيات الحرب، وهو ما يزيد من التعقيد الأيديولوجى لهذه الأفلام. وفقط فى أفلام مثل "المصرى" (١٩٥٤)، و"ملك الملوك" (١٩٦١)، و"أعظم قصة رُويت" (١٩٦٥)، يتم تناول واضح للبطولة والطموح الذكوريين، إما بالاحتفاء أو الابتعاد أو الرفض.

عصر هوليوود الجديدة

برغم أن أفلام الحرب الملحمية، والأفلام الموسيقية ذات الميزانيات العالية، استمر صنعها فى السبعينيات وبداية الثمانينيات، فإن الأفلام فائقة التميز وأفلام البرستيج الملحمية ظهرت فيما يسمى أفلام شباك التذاكر فائقة

النجاح، مثل "الفك المفترس" (١٩٧٥)، و"حرب النجوم" (١٩٧٧)، و"سوبرمان" (١٩٧٨)، و"غزاة تابوت العهد المفقود" (١٩٨١)، وهى الأفلام التى أخذت استلهامها من أفلام حرف (ب)، والمسلسلات السينمائية، والكتب المصورة، والقصص الرخيصة من نوع المغامرات والأكشن، وذلك بدلا من استلهام الأفلام الهوليودية الملحمية ذات التقاليد المحترمة. ولم تعرض هذه الأفلام عروضًا منتقاة، وإنما على نطاق واسع، وتوجهت إلى المراهقين والعائلات ذات الأطفال، ولكى تحصد أكبر وأسرع قدر ممكن من الإيرادات. ومع ذلك فإن أفلامًا ذات تقاليد ملحمية محترمة، مثل "الرقص مع الذئاب" (١٩٩٠)، و"المريض الإنجليزى" (١٩٩٦)، و"قائمة شيندلر"، كانت ماتزال تصنع، وبعض هذه الأفلام تم عرضها فى "خطة" حصرية. وهكذا فإن أفلام شباك التذاكر الهوليودية الجديدة حلت محل الأفلام الملحمية القديمة، فى تقديم الإبهار، والقصص ذات الأبعاد الضخمة، والتقنيات الجديدة. وكان دخول "الصورة المولدة كومبيوتريًا" عاملا مهمًا فى الإحياء الجديد للفيلم الملحمى، ليس فقط فى أشكاله التقليدية مثل "المصارع" "طروادة" و"الملك آرثر" (٢٠٠٤) و"ألكساندر"، ولكن أيضًا فى هيئة ثلاثية "ملك الخواتم". وفى كل هذه الأفلام، فإن تيمات البطولة، والعدالة، واستخدام السلطة وإساءة استخدامها، والبسالة الجسمانية، والإبهار الضخم، والقصص والأماكن ذات الأبعاد الكبيرة، تظل من بين المكونات الأساسية للفيلم الملحمى.

انظر أيضاً:

"أفلام الأكشن والمغامرات"، "الأفلام التاريخية"، "الدين".

مزيد من القراءات

Balio, Tino. *Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930–1939*. New York: Scribner, 1993.

Bowser, Eileen. *The Transformation of Cinema: 1907–1915*. New York: Scribner, 1990.

Cohan, Steve, and Ina Rae Hark, eds. *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. London: Routledge, 1993.

Elley, Derek. *The Epic Film: Myth and History*. London: Routledge and Kegan Paul, 1984.

Forshey, Gerald E. *American Religious and Biblical Spectaculars*. London: Praeger, 1992.

Hall, Sheldon. "Tall Revenue Features: The Genealogy of the Modern Blockbuster." In *Genre and Contemporary Hollywood*, edited by Steve Neale, 11–26. London: British Film Institute, 2002.

King, Geoff. *Spectacular Narratives: Hollywood in the Age of the Blockbuster*. London: I. B. Tauris, 2000.

Sobchack, Vivian. "'Surge and Splendor': A Phenomenology of the Hollywood Epic." *Representations* 29 (Winter 1990): 24–49. Reprinted in *Film Genre Reader III*, edited by Brian Keith Grant, 296–323. Austin: University of Texas Press, 2003.

Wyke, Maria. *Projecting the Past: Ancient Rome, Cinema, and History*. New York: Routledge, 1997.

كتب هذا الفصل: ستيف نيل

سيسيل بى دى ميل

(ولد باسم سيسيل بلونت دى ميل، فـــى أشـــفيلد، ماساشوســـيتس، فـــى ١٢ أغـــسطس ١٨٨١، توفى فى ٢١ يناير ١٩٥٩).

كان سيسيل بلونت دى ميل شخصية مهمة فى هوليوود منذ منتـــصف العقد الثانى من القرن العشرين وحتى الخمسينيات. ومازال ذكراه حتى الآن باعتباره رجل استعراض، وكمنتج مخرج لعدد من الأفلام الملحمية التوراتية، لكنه كان فى الحقيقة مبدعًا متعدد المواهب صنع أفلامًا مهمة مـــن مختلـــف الأنواع طوال حياته الفنية.

كان والدا دى ميل يعملان فى المسرح، وعندما توفى والـــده، عمـــل ممثلا ومديرًا عامًا لفرقة أمه المسرحية، كما أنتج وكتب المسرحيات مع أخيه ويليام. وفى عام ١٩١٣، ترك المسرح ليعمل فى الأفلام عندما شارك فـــى تأسيس شركة أفلام جيسى إل لاسكى. وفى عام ١٩١٤ شارك فـــى إنتـــاج وكتابة وإخراج فيلمه الأول "الرجل الأبيض المتزوج من هندية حمراء"، وهو اقتباس فى ست بكرات عن مسرحية إدوين رويل، والـــذى حقـــق نجاحًـــا. وعندما أصبحت شركة لاسكى جزءًا من شركة باراماونت بعد ذلك فى نهاية

هذا العام، أشرف دى ميل على خطة إنتاج الشركة. كما كتب وأنتج وأخرج وقام بمونتاج العديد من أفلامها.

وفى منتصف العشرينيات، كان دى ميل فى مقدمة العديد من التطورات المهمة: استخدام المسرحيات مصدرًا للأفلام الروائية الطويلة، وإنتاج أفلام الويسترن الروائية الطويلة، والاستخدام الدرامى لمؤثرات الإضاءة من المقام المنخفض، خاصة فى فيلم "الخدعة" (١٩١٥) و"قلب نورا فلين" (١٩١٦)، وإنتاج أفلام عن حبكة عائلية معاصرة مثل "لا تغيرى زوجك" (١٩١٩) و"لماذا تغير زوجتك؟" (١٩٢٠) (وكلاهما من تأليف جانين ماكفرسون التى كتبت أو شاركت فى كتابة العديد من أفلامه)، وإنتاج الأفلام "فائقة التميز" مثل "الوصايا العشر" (١٩٢٣).

كان هذا الفيلم من إنتاج باراماونت، وهو أول أفلام دى ميل الملحمية التوراتية. كان فيلمه الثانى هو "ملك الملوك" (١٩٢٧)، الذى عرض من خلال "شركة توزيع المنتجين"، التى بدأ فى صنع الأفلام لها فى عام ١٩٢٥. وبعد فترة من العمل مع شركة "إم جى إم"، عاد دى ميل إلى باراماونت ليصنع "علامة الصليب" فى عام ١٩٣٢. وظل مع باراماونت بقية حياته الفنية، حيث صنع أفلام دراما المشكلات الاجتماعية، والويسترن، والأفلام المبهرة مثل "شمشون ودليلة" (١٩٤٩) و"أعظم استعراض على الأرض" (١٩٥٢)، وإعادة صنع "الوصايا العشر" فى عام ١٩٥٦. وبين عامى ١٩٣٦ و ١٩٤٥ قام بإخراج اقتباسات عن الأفلام الهوليودية ومسرحيات برودواى لمسرح لوكس راديو.

يقال عادة أن أفلام دى ميل تتميز بتوليفة حيث إغراء الخطيئة يواجـــه بمواعظ الأخلاق المسيحية، المتضمنة فى مشاهد الخلاص والتدخل الإلهـــى فى الأحداث. ومع ذلك فإن المهم التأكيد على أن أفعال شخصيات مثل النبى موسى، وشمشون، وجون تريمبل (فى فيلم "الكورس الهامس") تصور جميعًا أفعال الفضيلة والخطيئة معًا، حيث أن هذه الأفعال تستلزم تـصرفًا هــدامًا غير سوى.

مشاهدات مقترحة:

"الخدعة" (١٩١٥)، "الكورس الهامس" (١٩١٨)، "لماذا تغير زوجتك" (١٩٢٠)، "الوصايا العشر" (١٩٢٣ ثم ١٩٥٦)، "هذا اليوم وهــذا العــصر" (١٩٣٣)، "يوينون باسفيك" (١٩٣٩).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Birchard, Robert S. *Cecil B. DeMille's Hollywood*. Lexington: University of Kentucky Press, 2004.

DeMille, Cecil B. *The Autobiography of Cecil B. DeMille*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1959.

Higashi, Sumiko. *Cecil B. DeMille and American Culture: The Silent Era*. Berkeley: University of California Press, 1994.

ستيف نيل

العرض "Exhibition"

العرض هو فرع التعامل مع الجمهور من صناعة السينما، وهو لا يتضمن إنتاج أو توزيع الأفلام، وإنما عرضها العام، عادة لزبائن يدفعون ثمن ذلك، وفى أماكن مخصصة لمثل هذه العروض، وهى دور العرض السينمائية. إن ما يبيعه صاحب دور العرض هو تجربة الفرجة على السينما (عادة بالإضافة إلى بعض البضائع الأخرى، مثل المشروبات والفيشار). ولأن أصحاب دور العرض يتحكمون إلى حد ما فى وضع برامج الأفلام، والدعاية لها، وتقديمها للجمهور فإن لهم تأثيرًا مهمًّا على النجاح فى شباك التذاكر، والأهم هو الاستقبال الجماهيرى للفيلم.

وبرغم أن الأفلام كانت ومازال تعرض على الدوام فى دور العرض وغيرها، فإن صناعة العرض السينمائى تقتضى بالضرورة ملكية وإدارة وتشغيل دور العرض. ومن الناحية التاريخية، فقد واجه أصحاب دور العرض عددًا من المواقف المشتركة مع صناعات الترفيه التجارى، مثل تغير ظروف السوق، والمنافسة القوية، وجهود تحقيق احتكار المجال، والقوانين المنظمة التى تصدرها الحكومة، والاستثمارات المكلفة فى التقنيات الجديدة.

العرض السينمائى وملكية دور العرض

كان العاملون الأوائل فى مجال العرض السينمائى متجولين، يستغلون البدعة الجديدة للصور المتحركة، باستخدام نفس البرنامج لسلسلة من العروض القصيرة فى مناطق مختلفة. وكانوا يشترون حقوق الأفلام القصيرة

التى يعرضونها فى المسارح، والكنائس، والقاعات الجماهيرية. ومنذ عام ١٩٠٣، نشأ نظام التبادل فى ملكية وتأجير الأفلام فى بوسطن، وشيكاجو، ومدينة نيويورك، بما خلق انفصالا بين العرض والتوزيع، وساعد على وضع معايير لصناعة السينما الوليدة. كان العارضون يستأجرون الأفلام بالبكرة من مركز للتبادل، مما أتاح تغيرًا أكثر فى البرامج داخل المنطقة الواحدة، وساعد بالتالى على تأسيس دور العرض الرخيصة (نيكلوديون)، والتى كانت دور عرض قليلة الثمن.

ومن العوامل المهمة فى نظام التبادل فى الفترة المبكرة كان نموذج "حقوق الولايات"، حيث كانت حقوق التوزيع لفيلم ما تباع حسب المنطقة، وفى الأغلب طبقًا للولاية، وبعد ذلك يتعاقد العارضون مع مالك هذه الحقوق. وطبقًا لحدود السعر وتوفر النسخة، كانت لدى العارضين حرية نسبية فى حجز الأفلام ذات الأهمية الخاصة للجمهور المحلى.

ومع ظهور الفيلم الروائى ذى البكرات المتعددة، فى أوائل العقد الثانى من القرن العشرين، تم عرض أفلام ذات سمعة جيدة مثل "مولد أمة" (١٩١٥)، عبر البلاد فى دور عرض متميزة، بطريقة الفرق المسرحية المتجولة التى تقدم عروضًا خاصة فى أماكن مختلفة متميزة، ويتم الترويج لها كمناسبات خاصة ويتم حجز أماكن لعرضها (كانت فى العادة هى دور المسارح التقليدية، أو "بيوت الأوبرا" فى المدن الصغيرة)، وذلك للعرض لعدة أيام. وظلت هذه الاستراتيجية سارية خلال العشرينيات، ثم عاودت الظهور فى الخمسينيات والستينيات، عندما عرضت لأول مرة أفلام مبهرة عالية التكاليف وذات نجوم عديدين (وكانت عادة ملونة وبالشاشة العريضة)، مثل "بن هور" (١٩٥٩)، والتى عرضت فى دور عرض منتقاة لزبائن يدفعون أثمانًا أكبر لمقاعد محجوزة، لمشاهدة هذه المناسبات التى يعلن عنها بكثافة.

وفى ممارسة قريبة الشبه كان العـرض الخـاص – والمميـز عـن العروض العادية – خلال الثلاثينيات للأفلام الناطقة بلغات أجنبية لجمهـور المهاجرين فى الولايات المتحدة. لكن هذه الممارسة استخدمت أكثر ما بـين العشرينيات والخمسينيات لاستراتيجية عرض الأفلام التى تستغل موضوعات خاصة كثيرة، مثل الولادة، أو إدمان المخدرات، أو الدعارة، أو الأمـراض الجنسية. ومن جانب آخر، كانت شركة "صان كلاسيك" وشـركات أخـرى متخصصة فى أفلام موجهة للعائلة قد نالت نجاحًا معقولا خلال الـسبعينيات من خلال هذه العروض المميزة، لأفلام مثل "حياة وزمان جريزلى آدامـز" (١٩٧٤).

وبرغم أن هذه الممارسات أثبتت نجاحها فى بيع أفلام بعينهـا، فـإن جوهر صناعة العرض ظل هو ملكية وتشغيل دور العرض السينمائية، والتى تتطلب تدفقًا مستمرًا فى الأفلام التى يتم حجزها لـدى مـوزعى الأفـلام. وباعتبار انخفاض تكاليف بداية العمل فى هذه الصناعة، فإن دور العـرض الأولى التى تخصصت فى تقديم الأفلام باعتبارها عامل الجـذب الرئيـسى والمعتاد، كانت مملوكة ويتم تشغيلها بشكل مستقل أو منفرد. وشـيئًا فـشيئًا أدرك أصحاب دور العرض أن الأكثر ربحًا هـو تبنـى اسـتراتيجية يـتم استخدامها فى سلسلة من دور العرض التى تحمل اسم شركة ترفيه واحـدة. وهكذا فإن استراتيجية عرض أساسية ظهرت خلال عصر النيكلوديون كانت سلسلة دور العرض، والتى قد تشمل ما يزيد على مائة شاشة، أو قد تقتصر على عدد قليل من الشاشات فى أحيـاء أو مـدن متجـاورة. وسـادت دور العرض الإقليمية خلال العقد الثانى من القرن العشرين، وعلى سبيل المثـال فإن "شركة ستانلى" التى كان مقرها فيلادلفيا قد تزايدت دور عرضـها فـى

منتصف العشرينيات إلى ٢٥٠ عبر الساحل الشرقى كله. كما أن سلاسل دور العرض الإقليمية فى أماكن أخرى، مثل ميلووكى (إخوان ساكس)، وديترويت (جون كانسكى)، وسانت لويس (إخوان سكوراس)، أصبحت عوامل سائدة فى الصناعة حتى قبل أن تتحد هذه الشركات فى عام ١٩١٧، لتكوين شركة "فيرست ناشيونال" للعرض، والتى كانت من محاولات عديدة فى العشرينيات لخلق شبكة قومية من دور العرض، بما فى ذلك "دور عرض فينيكس"، والتى كانت فرع العرض فى شركة باراماونت، حيث استعارت شركة فينيكس لسلسلتها القومية استراتيجيات إدارة تعتمد على مبادئ تجارة البقالة والبضائع الأجنبية.

ولعل الأكثر نجاحًا بين هذا الجيل الأول من العاملين فى مجال العرض، والذين سوف يشكلون فيما بعد نظام الأستوديو الهوليودى، كان ماركوس ليو (١٨٧٠-١٩٧٢)، الذى بدأ حياته المهنية بإدارة النيكلوديون والمحلات التابعة لها فى مدينة نيويورك. ولكى يضمن استمرار تزويده بالأفلام، فإنه امتلك شركات إنتاج وتوزيع، ليكوِّن فى عام ١٩٢٤ شركة مترو جولدوين ماير (إم جى إم)، وهى شركة متكاملة رأسيًا تنتج الأفلام وتوزعها بالإضافة إلى ملكية وإدارة سلسلة من دور عرض الدرجة الأولى فى المدن الكبرى. لقد كان التحكم فى جزء مهم من سوق العرض الاستراتيجية أساسية ليس فقط لشركة "إم جى إم"، ولكن لكل شركات هوليود الكبرى. وعلى سبيل المثال فإن باراماونت اتخذت طريقًا مماثلا عندما اندمجت مع شركة "بالابان وكاتز" لسلسلة دور العرض (ومقرها فى شيكاجو)، كذلك فعلت إخوان وارنر عندما امتلكت دور عرض ستانلى فى تلك الفترة ذاتها.

وبينما وصل عدد رواد السينما فى الولايات المتحدة إلى ٢٢ مليونًا فى عام ١٩٢٢، وارتفع إلى حوالى ٨٠ مليونًا عند نهاية العقد، فإن تشييد قصور السينما الفاخرة خلال العشرينيات عزز أهمية سلاسل دور العرض التى تملكها الشركات الكبرى، حيث توسع معظمها بامتلاك مزيد من دور العرض عندما أكملت الصناعة تحولها إلى الصوت خلال نهاية العشرينيات. وكان لدى العارضين المستقلين فرص أقل: أن يبيع الواحد منهم ما كل يملك لسلسلة دور عرض، أو يستثمر أموالا فى المعدات المكلفة للأفلام الناطقة، أو يغلق أبوابه، وفاقم الكساد الكبير من أزمة العارضين المستقلين، عندما تناقص عدد المتفرجين بشكل حاد بعد أن أصبحت بدعة الصوت مألوفة، ليصل العدد إلى ٥٠ مليونًا كل أسبوع. وكاد أن يتوقف تشييد دور عرض جديدة، وحتى سلاسل العرض الكبرى تعرضت للضغوط، حيث فرضت الحراسة القضائية على باراماونت وبابليكس"، وعلى فوكس، وتناقصت ملكية ليو إلى ١٥٠ دار عرض فى المدن الكبرى، وباعت إخوان وارنر ٣٠٠ دار عرض من الـ ٧٠٠ دار التى كانت تملكها.

العرض ونظام هوليود الكلاسيكى

من أسباب حفاظ الشركات الكبرى على تحكم احتكارى فى صناعة السينما هو تطويرها لاستراتيجيات عمل عديدة خلال العقدين الثانى والثالث من القرن العشرين، والتى قيدت بشكل ما حرية أصحاب دور العرض المستقلين فى حجز الأفلام. واستمرت هذه الاستراتيجيات فى لعب دور محورى فى العرض السينمائى حتى نهاية الأربعينيات. ولعل أهم هذه الاستراتيجيات كان أسلوب "العرض – المنطقة – التصفية"، والذى ساعد الشركات الخمس الكبرى (إم جى إم، باراماونت، آر كيه أو، إخوان وارنر،

فوكس للقرن العشرين) على التحكم فى الأفلام التى تنتجها. وكان من أهداف هذا النظام ضمان تدوير هذه الأفلام للتأكد من عرضها على نطاق واسع، ولتحقيق أكبر قدر من الأرباح للشركة الأم. وكان السوق الوطنى للتوزيع (خاصة السوق الحضرية) فى الولايات المتحدة ينقسم إلى مناطق جغرافية، وكانت الأفلام تنتقل فى كل منطقة على التوالى من دور العرض التى تعرض للمرة الأولى، وعبر خطوات وسيطة عديدة (دور العرض الثانية، ثم الثالثة، وهكذا) وحتى دور العرض النهائية، وكانت أسعار التذاكر تتناقص من درجة إلى أخرى. وكان هذا موجودًا، بالإضافة إلى وجود فترة "تصفية" تفصل بين كل درجة وأخرى، بما كان يعنى أن متفرج السينما يجب أن ينتظر شهورًا قد تمتد إلى عام بعد عرض الفيلم فى دور العرض الفاخرة الأولى فى وسط المدينة، وحتى يصل الفيلم إلى سينما الحى أو دار عرض المدن الصغيرة. وكانت الشركات الخمس الكبرى تميز دور عرضها، وتنظم التوزيع لنظام "العرض- المنطقة- التصفية"، وهكذا ضمنت سيطرتها على صناعة السينما الأمريكية.

كما عانى أصحاب دور العرض المستقلون من قيود المنتجين الذين تحكموا فى طريقة حجز أفلام الشركات الكبرى. وكان "الحجز بالجملة" (أو "العميانى" حسب الترجمة الحرفية – المترجم) يعنى أن على العارضين وضع جدول عرض الموسم القادم، فقط على الوصف الذى يقدمه الأستوديو، ودون أن تكون هناك نسخة متاحة للفرجة عليها قبل التعاقد. وعلاوة على ذلك، لم يكن لدى العارضين خيار إلا موافقة على "الحجز بالجملة"، والذى كان يجبرهم على أخذ موسم كامل، أو على الأقل عدد كبير مهم من الأفلام (القصيرة والطويلة معًا) من نفس الشركة. وهكذا فإن العارضين أصبحوا أقل

قدرة مما كانوا عليه فى الماضى، فى اختيار عناوين الأفلام ووضع برنامج عرض خاص بهم، يقدم أسبوعًا بأسبوع لنوع معين من الزبائن.

كانت هناك قيود أخرى للعارضين أيضًا. وعلى سبيل المثال، فمنذ عصر النيكلوديون وما تلاه، واجهوا ضغوطًا كبيرة من الجماعات الدينية والإصلاحية، وسياسات البلديات وسلطات الولاية، خاصة فى شكل أكواد البناء والأمن، وقوانين إغلاق دور العرض فى أيام الأحد، ورسوم الترخيص. ومع ذلك فإن أصحاب دور العرض استفادوا من تدخل "لجنة التجارة الفيدرالية" فى عام ١٩٢١، والتى اتهمت شركة باراماونت بالممارسات غير المنصفة، والقيود غير القانونية للتجارة، وبدأت إجراءات قضائية استمرت بشكل متقطع لأكثر من عشرين عامًا، وفى عام ١٩٣٨، رفعت وزارة العدل قضية احتكار ضد شركات هوليوود الكبرى، بما أدى لصدور مرسوم مؤقت فى عام ١٩٤٠ يمنع الحجز بالجملة، وحدد ذلك فى حدود خمسة أفلام على الأكثر. وأخيرًا، وفى عام ١٩٤٨، قضت المحكمة العليا فى الولايات المتحدة فيما يسمى "قضية باراماونت"، بقرار شامل يمنع تمامًا الحجز بالجملة، ويمنع الممارسات الاحتكارية، بما غير بشكل كبير العلاقة بين التوزيع والعرض السينمائيين.

كان هذا القرار يقضى بوضع قيود على شركات هوليوود فى امتلاك وإدارة دور عرض، وهو ما حدث خلال الستة أعوام التالية، بما فتح – بشكل ما – السوق الأمريكية أمام أصحاب دور العرض المستقلين وسلاسل جديدة لدور العرض. كما منع هذا الحكم ممارسة الحجز بالجملة، بما يعنى أن تأجير الأفلام لدور العرض لم يعد بنظام الباقة أو الموسم، ولكن على أساس فردى. وبالإضافة إلى ذلك فإن الحكم وضع نهاية للفترات الطويلة

التى كانت تفصل بين عرض الفيلم فى دور العرض الأولى ودور العرض التالية. وبشكل إجمالى، فإن قضية باراماونت فتحت بشكل كبير السوق السينمائية، وغيرت من طريقة قيام العارضين باختيار الأفلام ووضع برامج عرضها. ولكن لأن شركات الإنتاج لم تعد موجودة بشكل مباشر فى عالم دور العرض، لم يعد لديهم الدافع السابق لصنع عديد من الأفلام على مدار العام. لذلك فإن نظام الحجز بالجملة لم يتوقف كجزء من الحكم فى قضية باراماونت، كما أن هذا النظام عاود الظهور – خاصة فى السبعينيات – عندما ارتفعت تكاليف الإنتاج، وأصبحت أنماط التوزيع الواسعة هى الممارسة الشائعة فى دور عرض الدرجة الأولى.

العرض السينمائى بعد التليفزيون

كانت سنوات الحرب العالمية الثانية – بالتوظيف الكامل خلالها للقوة العاملة – نقطة عالية فى عالم العرض السينمائى فى الولايات المتحدة، حيث وصل الجمهور كل أسبوع إلى ٨٠ مليونًا كل عام ما بين عام ١٩٤٣ و ١٩٤٦ (لا يتضح فى النص إن كان ذلك أسبوعيًا أم سنويًا، وإن كان الأول هو الأرجح – المترجم)، وباع أصحاب دور العرض أرقامًا قياسية من التذاكر، بالإضافة إلى أنهم أكدوا دورهم فى المجتمع من خلال بعض المساهمات فى مجال الخدمة العامة، مثل بيع سندات الحرب الحكومية، وتنظيم رحلات لجمع المطاط، وتجلية المعادن، والمواد الأخرى المطلوبة للمجهود الحربى. لكن بين عامى ١٩٤٦ و ١٩٥٣ تناقصت مبيعات التذاكر فى الولايات المتحدة بما يقرب من ٥٠ فى المائة، وفى عام ١٩٦٠ كان عدد الجمهور أسبوعيًا هو ٣٠ مليونًا فقط، ليهبط إلى ١٨ مليونًا فى عام ١٩٧٠.

وإذا كانت قضية باراماونت تبدو كأنها تعطى مجالا أكبر لأصحاب دور العرض، فإن تحول هوليوود فى منتصف الخمسينيات إلى الألوان والشاشة العريضة (مثل سينماسكوب) كان يعنى تشجيع أصحاب دور العرض على الاستثمار فى ترقية تقنية أخرى مكلفة لآلات العرض، والشاشات، ومعدات الصوت. وفى الوقت ذاته، أصبح جمهور السينما خلال الخمسينيات والستينيات أصغر عمرًا، وأكثر فى عدد الذكور مما كان عليه فى السابق. وأصبحت دور عرض مواقف السيارات جزءًا مهمًا فى سوق العرض الكبير، حتى مع المعاناة المستمرة لصناعة السينما من تأثيرات انتشار التليفزيون التجارى باعتباره المصدر المتاح بسهولة للترفيه فى المنزل.

ومع ذلك أصبح التليفزيون – وبسرعة – منفذًا آخر، أو نافذة عرض، للأفلام الهوليودية، حيث بيعت مكتبات الأفلام لدى الشركات أو تم إيجارها لمحطات التليفزيون، وكانت شركة "آر كيه أوه" هى الرائدة فى هذا المجال فى عام ١٩٥٤. وعند منتصف الستينيات، أصبح من المعتاد أن تنتقل الأفلام بسرعة نسبية إلى العرض فى الأوقات الرئيسية فى التليفزيون، بعد أن تكمل عروضها فى دور العرض. وحتى مع جودة الصوت الرديئة، ومعالجة الصورة بحيث تم حذف جزء منها لتنتقل من الشاشة العريضة إلى أبعاد شاشة التليفزيون، وبرغم الإعلانات التى تقطع العرض، فإن الأفلام جذبت جمهورًا عريضًا فى شبكات التليفزيون الأمريكية. وعند نهاية الستينيات أصبح الطريق ممهدًا أمام تطورات لاحقة ليصبح التليفزيون هو "دار العرض السينمائية المنزلية". ومع ظهور وانتشار تليفزيون الكيبل وشبكات القنوات الفضائية، وشرائط الفيديو، وأقراص الدى فى دى، لم تعد الفرجة على الأفلام

تعنى بالضرورة الذهاب إلى دور العرض. ومن نتائج ذلك أن دور عــرض الدرجة الثانية والثالثة – التى كانت مهمة خلال النصف الأول مــن القــرن العشرين – اختفت، لتترك العرض السينمائى فى دور العرض يعتمد إلى حد كبير على دور عرض الدرجة الأولى.

ومع تقلص دور العرض، تغيرت دار العرض أيضًا، وكان ذلك راجعًا فى جانب من الأمر إلى الحكم فى قضية باراماونت. وأصبحت دور العرض المتعددة "المالتيبلكس" – التى كانت موجودة فى البداية فى المراكز التجارية – هى قلب الصناعة خلال السبعينيات. وظهــرت سلاســل دور العــرض الجديدة، مثل "جنرال سينما"، والتى بدأت كمجموعة قليلة من دور عــرض مواقف السيارات، ثم تزايدت إلى ٢٠٠ دار عرض، غالبًا فــى شــكل دور عرض متعددة. كما أن شركة مالتى سينما الأمريكية – التى ارتــادت عــالم دور العرض المتعددة فى كانساس سيتى فى عام ١٩٦٣، نقحت هذا الــشكل الخاص عندما افتتحت دورًا تتزايد فى الحجم، ووصل عدد الــشاشات التــى تعرضها الشركة فى عام ١٩٨٠ إلى ٧٠٠ شاشة فى ١٣٠ دار عرض فــى أنحاء الولايات المتحدة، وكان عدد الجمهور فى هذا العام هــو ٢٠ مليونــًا أسبوعيًّا. (سوف يرتفع إلى ٢٥ مليونًا فى عام ١٩٩٥، ثم ٣٠ مليونًا فى عام ٢٠٠٢). وكان انتشار دور العرض المتعددة يعنى أن العــرض الــسينمائى أصبح – وبشكل متزايد – يعتمد على العروض الأولى للأفلام فى جداول يتم الإعلان عنها على مستوى قومى، ومتاحة على نطاق واسع، مع القليل مــن الاهتمام بخصوصية كل منطقة أو جمهور.

وتعرض جانب صناعة السينما الخاص بالعرض لمجموعة أخرى من التغيرات المهمة خلال منتصف الثمانينيات، عندما شجعت إدارة ريجان على

العودة إلى مرحلة ما قبل ١٩٤٨، بالسماح بقدر أكبر من الاندماج بين الإنتاج والتوزيع والعرض. وسرعان ما سعت شركة صناعة الترفيه إلى خلق احتكارات رأسية تتضمن ملكية دور العرض، بالإضافة إلى منافذ عرض جديدة مثل تليفزيون الفضائيات. وفى الوقت ذاته فإن اندماج الشركات، أو الوصول إلى ملكيتها بواسطة الشراء، كان يعنى أن عددًا أقل من الشركات أصبحت تسيطر على عدد أكبر من الشاشات، وزيادة الاستثمارات فى بناء دور عرض ذات شاشات متعددة، ليس فقط فى الضواحى ولكن فى المناطق الحضرية أيضًا.

ومنذ أواخر السبعينيات، تغير العرض أيضًا لأن أنماط التوزيع على نطاق أوسع لأفلام العرض الأول - والذى أُطلق عليه "الحجز بالإغراق" - أصبحت على نحو متزايد هى الممارسة المعتادة بعد نجاح أفلام مثل "الفك المفترس" (١٩٧٥). وتعززت هذه الخطوة بسبب التكاليف المرتفعة للإنتاج السينمائى، وتناقص عدد أفلام الشركات الكبرى، والحاجة إلى الموزعين من أجل البيع المسبق لأفلام لم تكتمل بعد لأصحاب دور العرض (وهو شكل من أشكال البيع القطعى أو البيع بالجملة). والاعتماد على التليفزيون كوسيط إعلانى مهم للأفلام الجديدة. إن الموزعين لم يهدفوا فقط إلى إغراق السوق بإتاحة الأفلام الجديدة فى ألف أو أكثر من دور العرض فى وقت واحد، لكنهم أصروا أيضًا على منح الأفلام الجديدة عرضًا ممتدًا فى دور العرض، والتحول من الصالات الكبرى إلى صالات أصغر داخل نفس دار العرض ذات الشاشات المتعددة. وبذلك، فإذا كانت دور العرض تلك، مصممة على نحو حديث ذى جودة عالية، بثمانى شاشات أو أكثر، تقدم إمكانية أن يقوم المتفرج بالاختيار بين عدد أكبر ومتنوع من الأفلام، فإن ذلك فى الحقيقة لم يحدث إلا نادرًا.

البرنامج السينمائى

إن ما يقدمه صاحب دار العرض إلى زبونه ليس الفيلم فقط، ولكن أيضًا تجربة البرنامج السينمائى، الذى اختلف اختلافًا كبيرًا منذ أول عرض عام للأفلام فى عام ١٨٩٦. هناك ثلاثة متغيرات هنا: (١) درجة تحكم صاحب دار العرض فى البرنامج، (٢) تنوع الأفلام المتاحة، (٣) التكوين الفعلى للبرنامج، والذى يحتوى على تنويعة من المادة التى يتم عرضها (الشرائح بالإضافة للأفلام)، ودور التمثيل الحى إن كان متوفرًا.

كان أصحاب دور العرض الذين قدموا الأفلام فى الفترة ما بين ١٨٩٦ و ١٨٩٨ يملكون قدرًا معقولا من التحكم الإبداعى فى البرامج التى يقدمونها للجمهور. وبينما كان من النادر أن يعرضوا لقطات قاموا هم بتصويرها، فإن هؤلاء العارضين المتجولين كانوا يملكون وينظمون سلسلة من الأفلام القصيرة، وهو ما يعنى أنهم كانوا يستطيعون أن يضعوا الأفلام "الحقائقية" (مثل أفلام لوميير عن الحياة اليومية التى تم تصويرها فى مواقع حقيقية) جنبًا إلى جنب نمر الفودفيل المصورة، أو مشاهدة معدة. وطبقًا لمكان العرض والجمهور المستهدف، فإن مجموعة الأفلام القصيرة كانت تنتظم بطرق مختلفة مع إمكانات ترفيه أخرى: شرائح الفانوس السحرى أو تسجيلات الفونوجراف، العزف الآلى أو الغناء، نمر جديدة أو محاضرات تعليمية. وفى مثل هذه الحالات، كان يتم تنظيم البرنامج ليقدم تنويعة من النمر الجذابة المميزة، برغم أنه سرعان ما تمكن العارضون من خلق عروض موحدة أكثر، حيث يتم تنظيم الأفلام المعروضة على الشاشة، والأداء الحى، حول تيمة محددة، مثل الحرب الأمريكية الأسبانية.

وبحلول عام ١٩٠٠، أصبحت الأفلام مادة معتادة فى دوائر معينة من مسرح الفودفيل، حيث كانت تشكل برنامجًا قائمًا بذاته قد يتضمن ست نمر منفصلة أو أكثر، كل منها يستغرق ما بين عشر وعشرين دقيقة. وفى هذا النوع من البرامج، كانت السينما مجرد عنصر يمكن تغييره، مثله فى ذلك مثل نمرة ألعاب كوميدية أو فقرة كوميدية عن جنس من الأجناس. وبطريقة مشابهة، كانت الأفلام تمثل أيضًا بدعة ترفيهية تعرض بين فصول الدراما لفرقة متجولة، وكجزء من النمر التى تقدمها الكارنفالات أو فرق السيرك المتجولة.

وعندما ظهرت دور العرض الثابتة فى عصر النيكلوديون، تغير البرنامج بشكل واضح. كانت دور العرض تقدم عرضًا مستمرًا، حيث يتكرر برنامج يستغرق خمسًا وأربعين دقيقة أو ستين دقيقة طوال اليوم، وكان البرنامج يتغير كل يوم، أو على الأقل عدة مرات كل أسبوع. وباستخدام أفلام مستأجرة من شركات تبادل الأفلام، كان العارضون فى النيكلوديون يقدمون أفلامًا من أجزاء البكرات أو من بكرات كاملة، ومدة كل منها ما بين خمس دقائق إلى خمس عشرة دقيقة، تُضم فى الأغلب داخل برامج تحتوى على ترفيه حى: مصاحبة موسيقية لما يعرض على الشاشة (على البيانو أو بأداة آلية موسيقية) بالإضافة إلى أغنيات تصاحبها صور، وهى التى تقدم مغنى أو مغنية يقوم بغناء أغنية مشهورة بصحبة عرض سلسلة من الشرائح الجميلة الملونة تصور الكلمات ومعها تابلوهات أو مؤثرات بصرية غير معتادة. وكانت الشرائح الأخرى تقدم معلومات حول العرض، أو تعليمات بآداب السلوك فى قاعة العرض (مثل: لا تبصق على الأرض").

وداخل الشكل المعتاد للبرنامج المكون من أفلام قصيرة وأغنيات مصورة، كان للعارض فى النيكلوديون فى الحقيقة قدر كبير من الحرية

فى تكوين البرنامج لكى يناسب جمهورًا محددًا. وقد يستأجر أصحاب دور العرض ممثلين ليضيفوا المؤثرات الصوتية إلى الأفلام الصامتة، أو ينطقون من خارج الشاشة بالحوار الذى يفترض أن ينطق به الممثلون على الشاشة. وفى بعض الأحيان كان هناك "حكواتى" يقدم باستمرار ملخصًا ووصفًا للحبكة، خاصة فى الأفلام التى تعتمد على مصادر توراتية أو أدبية أو ثقافية رفيعة. وقد يظهر أيضًا سحرة، ومغنون، وفصول من أسلوب الفودفيل، فى نفس برنامج الأفلام.

ومع مزيد من رسوخ صناعة السينما الأمريكية خلال العقد الثانى من القرن العشرين، والشهرة المتزايدة للمسلسلات والأفلام "الروائية" ذات البكرات المتعددة، كانت الاستراتيجية الشائعة فى تكوين البرنامج هو أن يكون "متوازنًا"، ويقدم ما يساوى ليلة كاملة من الترفيه. وحتى نهاية فترة السينما الصامتة فى أواخر العشرينيات، كان الفيلم الروائى الطويل مصحوبًا – أو بالأحرى مسبوقًا – بفيلمين قصيرين أو أكثر، واحد من بكرة أو اثنتين من نمط الكوميديا أو الويسترن، أو جريدة سينمائية، أو فقرة من مسلسل، أو فيلم لاروائى قصير ذو مشاهد مبهرة (مثل فيلم الرحلات)، أو فيلم كارتون. وكانت شرائح الإعلانات مستمرة فى وجودها كجزء من البرنامج، لتعلن عن بضائع، ومحلات، وخدمات، وتنويه عن العرض القادم.

وعندما بدأت قصور السينما الفخمة فى الظهور، بالإضافة إلى دور العرض الأكثر تواضعًا فى الأحياء والمدن الصغيرة، كان من الممكن تقديم برامج متنوعة، ليس فقط فيما يخص جودة وطول الفيلم الروائى، ولكن أيضًا فى عدد الأفلام القصيرة، والعناصر الحية فى البرنامج. وعلى سبيل المثال، فى عام ١٩١٨، فإن دار عرض كبرى فى مدينة كبيرة، مثل ستراند فى

مدينة نيويورك، كانت تقدم برنامجها أربع مرات كل يوم، والذى يبدأ بافتتاحية تعزفها الاوركسترا، تتبعها جريدة سينمائية، ولفيلم لمشاهد مبهرة، ونمرتان لمغنية، وفيلم روائى طويل، ونمرتان لمغنى، وفيلم كوميدى قصير، وعزف منفرد للأورغن. وكان عازفو الأورغن مثل بول آش، وجيسى كراوفورد، من عوامل الجذب المهمة فى حد ذاتهم. وخلال العشرينيات، أضافت قصور السينما أداء حيًا أكثر إبهارًا، يتضمن نمرًا على طريقة برودواى، كانت تأخذ أحيانًا شكل "المقدمة" المرتبطة دراميًا بالفيلم الروائى الطويل الذى يتم تقديمه.

واستمرت دور العرض الأصغر فى تقديم نوع ما من الأداء الموسيقى، حتى فى شكل فنان عازف بيانو منفرد أو آلة ميكانيكية موسيقية. لكن مثل هذه الدور قد تضيف أحيانًا نمرة خاصة: مقدمة مختصرة، أو موسيقى من هاواى تعزفها فرقة، أو موسيقى الجاز عند منتصف العشرينيات، بالإضافة إلى فرق الكوميديا الموسيقية المتجولة، وكوميديا الزنوج من أداء ممثلين بيض، أو فصول الألعاب السحرية، أو مسابقة للهواة المحليين. وفى الحقيقة أن الاعتماد الواسع لأصحاب دور العرض على كل أنواع الموسيقى الحية كان يعنى أنه عند نهاية الفترة الصامتة كان هناك العديد من الموسيقيين يعملون فى دور العرض السينمائية أكثر من قاعات الموسيقى والفنادق والنوادى الليلية مجتمعة.

وأدى مجىء الصوت إلى تغيير أساسى فى البرنامج السينمائى، على الأقل فيما يخص الجزء الخاص بالأداء الحى. وهكذا فإن الأفلام الناطقة القصيرة التى تقدم فصولا من مسرح الفودفيل، أو اوركسترا شهيرًا، حلت

محل الأداء الحى. والأهم هو أن تحول هوليوود السريع إلى الصوت جعل عددًا لا يحصى من الموسيقيين وعازفى الأورغن يفقدون عملهم فى دور العرض، مما أدى إلى أن يشن "اتحاد الموسيقيين" حملة علاقات عامة ضد الموسيقى "المعلبة"، لكن الحملة لم تجد نفعًا. ومع ذلك فإن الأداء الحى ظل نمرة خاصة فى العديد من دور العرض الكبرى حتى بداية الأربعينيات، وهى النمر التى كانت تضم ممثلى عروض منوعات متجولين، وممثلى راديو، ومسابقات الهواة، والسحرة، وعروض "التقليد الساخر" فى حفلة منتصف الليل، وعند نهاية الثلاثينيات ضمت أيضًا مغنيى رعاة البقر الخاصين بصناعة السينما، مثل جين أوترى (١٩٠٧-١٩٩٨).

واستمرت الجرائد السينمائية، وأفلام الكارتون، والمسلسلات السينمائية، وطيف واسع من الأفلام القصيرة الأخرى، فى مصاحبة الفيلم الروائى الطويل فى البرنامج السينمائى خلال الثلاثينيات (بل وحتى الستينيات). لكن فترة الكساد الكبير شهدت أيضًا استخدامًا واسعًا لاستراتيجية عرض أخرى، وهى الفيلمان الروائيان الطويلان فى برنامج واحد، بالإضافة إلى أفلام قصيرة مختارة، وكان كل فيلم روائى طويل يمتد أحيانًا إلى أقل من ساعة. ومضت هذه الاستراتيجية الجماهيرية جنبًا إلى جنب الإنتاج المتزايد للأفلام منخفضة الميزانية ذات الطول الذى يمتد إلى ٦٠ دقيقة، وسلاسل الأفلام (كانت فى العادة من نمط الويسترن)، وأفلام حرف (ب) التى كانت تلائم متطلبات برنامج الفيلمين فى عرض واحد. كان من المطلوب حوالى ٣٠٠ فيلم مختلف كل عام لدار عرض تغير برنامجها ثلاث مرات كل أسبوع. وبالنسبة لصاحب دار العرض المستقل، فإن الطلب على مزيد من

الأفلام الروائية أتاح إلى حد ما التحكم فى البرنامج. وجاءت المعارضة الصارخة لبرنامج الفيلمين فى عرض واحد من الآباء والمدرسين الذين أقلقتهم تأثيراتها على الأطفال. ومع ذلك، ومع نهاية الثلاثينيات فإن ما يزيد على نصف دور العرض فى الولايات المتحدة كانت تقدم بانتظام فيلمين فى برنامج واحد، أو طريقة العرض المستمر لأفلام "أكشن" منخفضة الميزانية. وأتاح برنامج الفيلمين فى عرض واحد وجود استراحة تباع فيها بعض البضائع (مثل المشروبات والفيشار - المترجم).

وأصبح تقديم فيلمين (أو ثلاثة) فى نفس البرنامج مع وجود استراحة هو البرنامج السائد فى مسارح مواقف السيارات خلال الخمسينيات، بينما استطاع شكل ما من البرنامج المتوازن (الذى يجمع فيلمًا روائيًا طويلا مع أفلام قصيرة) البقاء حتى الستينيات. وبشكل عام، ومنذ الخمسينيات، كان هناك اهتمام متزايد بالمقدمات الإعلانية عن العروض القادمة، كجزء من العرض، كما كان هناك اهتمام أقل بالأفلام الكوميدية والدرامية القصيرة. ولكن حتى مع تزايد اهتمام الصناعة خلال الثمانينيات بالأفلام فائقة النجاح وعالية الميزانية، والمقصود بها أن تكون عامل الجذب الوحيد فى دور العرض ذات الشاشات المتعددة، استمر البرنامج فى أن يشتمل على ما هو أكثر من الفيلم الروائى الطويل. لذلك كان العرض يضم بعض الألعاب البسيطة، والموسيقى المسجلة، وشرائح إعلانية، وإعلانات مصورة سينمائيًا، وبيانات تهم الجماهير، وتعليمات للجمهور عن السلوك الحميد، والأهم هو المقدمات الإعلانية القصيرة عن العروض القادمة، وكانت كل هذه العناصر تشكل مكونات البرنامج السينمائى فى نهاية القرن العشرين، برغم أنه كانت هناك فرصة محدودة لأن تقوم كل دار عرض بتكوين البرنامج بطريقتها.

البرنامج المتخصص

كان الجزء الخاص بالعرض من صناعة السينما يعتمد دائمًا على جذب جمهور السينما العادى، فسرعان ما استغل العارضــون أيــضًا العــروض المتخصصة، ووضع برامج للمناسبات، والموجهة إلى جمهور خاص. وعلى سبيل المثال فإن الحفلات الصباحية فى أيام السبت كانت تهدف بشكل خاص إلى جذب الأطفال، وكان يتم الترويج لها بواسطة المنظمات المدنية التقدمية خلال العقد الثانى من القرن العشرين، ثم تطورت سريعًا إلى مــادة ثابتــة ومربحة بالنسبة لعديد من أصحاب دور العرض. وشهدت الثلاثينيات اهتمامًا متزايدًا بتلك العروض، التى كانت تضم أفلام الكارتون، والأفلام الكوميديــة القصيرة، والمسلسلات السينمائية، وأحيانًا الأداء الحى، والمسابقات التى تمنح جوائز، وعروض الهواة.

كما أن أصحاب دور العرض المستقلين فى عصر ما قبل التليفزيــون استغلوا إمكانات البرامج الخاصة، بتنظيم عروض ترعاها شركات تجاريــة، وتعرض مستلزمات جديدة وبعض البضائع الاستهلاكية للجمهور من النساء. وفى المناطق التى لم يكن فيها دور عرض موجهة للزبائن الزنــوج، كــان العارضون يقدمون أيضًا عروضًا "للملونين"، عادة فى حفلات الليل المتأخرة، وكانت تسمى أحيانًا "نزهة نصف الليل"، وكانت تؤكد على الأعراف السائدة فى الفصل العنصرى، كما كانت تشير أيضًا إلى أن صــاحب دار العــرض فى المدن الصغيرة يمكن أن يحقق ربحًا بجذب عدد من الجماهير المختلفة.

ومنذ العشرينيات، وخاصة فى الخمسينيات والــستينيات، كانــت دور عرض سينما الفن فى المناطق الحضرية الرئيسية، والمدن الجامعية، تقــدم بدائل ثقافية للعادات السائدة فى الذهاب إلى السينما. وكانت متخصصة أساسًا

فى الأفلام غير الأمريكية، والمستقلة، كما أن هذه العروض أتاحت تجربة مثيرة أكثر حميمية ونضجًا و"تهذيبًا" فى وضع البرامج، أو الجو والديكور، الذى كان يضم معرضًا فنيًا. وفى حالات عديدة، كانت دور العرض تلك تتحول إلى مسرح للأرشيف السينمائى، وازدهرت تلك الظاهرة حتى أواخر الثمانينيات، وقدمت طيفًا واسعًا من الأفلام الروائية (فى برامج كانت أحيانًا تشبه مهرجانًا مصغرًا حول مخرج أو نمط فيلمى): سينما الفن الأجنبية، وإعادة إحياء لكلاسيكيات هوليوود، وأفلام الثقافات الخاصة، والأفلام التسجيلية حول عالم موسيقى الروك، والأفلام المستقلة الجديدة.

ومن بين الأفلام المهمة التى تعرض فى دور عرض الأرشيف السينمائى كانت الأفلام التى تعرض فى حفلات منتصف الليل، والتى كانت فى الماضى مخصصة "للملونين"، أو العروض الأولى الخاصة للأفلام، لكنها أصبحت ذات مذاق مختلف كثيرًا منذ نهاية الستينيات وحتى الثمانينيات، لتعرض أفلامًا مثل "عرض فيلم رعب موسيقى الروك" (١٩٧٥)، أو بعض أفلام الثقافات الخاصة، التى تعرض لجمهور من المراهقين وطلبة الجامعات. ومنذ بداياتها فى مدينة نيويورك، امتدت حفلات منتصف الليل فى أنحاء البلاد، وأصبحت إمكانية مربحة، حتى بالنسبة لدور عرض الشاشات المتعددة فى الأسواق التجارية.

الدعاية

كانت الدعاية فى الفترة المبكرة تضم الملصقات الملونة واللافتات، التى أضافت تأثيرًا جاذبًا لما أصبح مع العقد الثانى من القرن العشرين سمة ثابتة فى دار العرض السينمائى، وهى اللافتة الكهربية المضاءة التى تعلن

عن العرض الحالى. وبالإضافة إلى الإعلان فى الصحف، اعتمد أصحاب دور العرض على الدعاية الصاخبة المثيرة، والموجهة إلى جذب الانتباه إلى البرنامج، وإلى دار العرض ذاتها، وكانت مثل هذه الدعاية تضم شاحنات ذات "فاترينة" دعائية، ولوحات كبيرة فى الشوارع، وملصقات فى نوافذ المحلات، ونمر بهلوانية على الرصيف، وربما أيضًا واجهات متقنة غير عادية تحاكى مشاهد من الفيلم المعروض. وفى مثل هذه الحالات، فإن واجهة دار العرض قد تزين للدعاية عن فيلم مغامرات فى الأدغال مرة، وفيلم ميلودراما السجون فى مرة تالية.

وبالإضافة إلى الدعاية عن أفلام بعينها، كان أصحاب دور العرض يقومون أحيانًا بالدعاية لدور عرضهم، وهو ما كان يعنى تأسيس علاقات قوية مع الصناعات المحلية الأخرى من جانب، والمجتمع المحلى بشكل عام من جانب آخر. لذلك كانت دار العرض تقدم أحيانًا أجهزة منزلية وبضائع أخرى تعرض فى الردهة، وتنظم سلعًا مرتبطة بالفيلم بالتعاون مع تجار محليين تتضمن الحصول على تذاكر مجانية أو حتى هدايا من البضائع، أو عروض مجانية برعاية من الغرفة التجارية أو جمعية تجار التجزئة. ومن العقد الثانى من القرن العشرين وحتى الأربعينيات، طورت دور العرض أيضًا علاقات مع المجتمع، عندما فتحت أبوابها أمام الحفلات الخيرية، وبرامج الاهتمامات الجماهيرية. والأحداث المدرسية، والدوافع الوطنية، وعروض الهواة، وحتى الطقوس الكنسية، ويقدم الكتاب الذى كتبه هارولد بى فرانكلين "إدارة دار عرض الصورة المتحركة" (١٩٢٨) دليلاً عمليًا حول الدعاية، وموضوعات أخرى تهم مدير دار العرض.

وفى محاولة لمواجهة تناقص جمهور السينما فى بدايـــة الثلاثينيـــات، اعتمد أصحاب دور العرض ليس فقط على الإعلان، بل أيضًا على مسابقات دعائية كانت تهدف إلى جذب الزبائن، وكانت تضم منح "هدايا" مثل أوانـــى زجاجية، ومراوح، وأوعية طهى، بالإضافة إلى مسابقات تـــشجع مـــشاركة الجمهور، وألعاب مثل "ليلة البنك"، حيث يتم السحب علـــى جـــوائز ماليـــة، وكانت تستلزم أن يسجل المشترك اسمه فى دار العرض، ويكون موجودًا إذا أعلن فوزه.

وتناقصت الدعاية بعد الأربعينيات إبهارًا، وأصبحت قاصـــرة علـــى الملصقات والفاترينات، والتى كانت جزءًا من حملات تسويق على المستوى القومى لأفلام بعينها. ومع السبعينيات، وفى ضـــوء بـــروز سلاســـل دور العرض، دور الإعلان فى وسائل الاتصال والإعلام (التى ضمت فى النهاية الإنترنيت بالإضافة إلى التليفزيون والراديو،، لم تعد هناك حاجة أو دافع لدى أصحاب دور العرض لكى يقوموا بدعايتهم الخاصة.

العرض خارج دور العرض

منذ عروض السينما المتجولة عند نهاية القرن التاسع عـــشر، وحتـــى العروض المنزلية فى أواخر القرن العشرين، كانت الأفلام تعـــرض خـــارج دور العرض السينمائية بالعديد مـــن الطـــرق. إن العارضـــين المتجـــولين الناجحين مثل ليمان إتش هاو (١٨٥٦-١٩٢٣) كانوا يحققون انتشارًا واسعًا بين عامى ١٩٠٠ و ١٩١٥، ويقدمون برامج ســـينمائية طموحـــة تتـــضمن مؤثرات صوتية متقنة. (كانت عروض السينما المتجولة شـــائعة جـــدًا فـــى

المعارض فى أوربا). وعندما أتاحت السيارات ونظم الطرق السريعة الممتدة حرية أكبر فى الحركة، قام العديد من العارضين المتجولين بالذهاب إلى الجمهور الريفى طوال فترة السينما الصامتة وحتى الأربعينيات. وازدهرت العروض المتجولة خلال فترة الكساد الكبير والحرب العالمية الثانية، خاصة مع الإتاحة المتزايدة لآلة عرض ١٦ مم الناطقة المحمولة. وفى الوقت ذاته فإن سوق السينما خارج دور العرض تضمن أيضًا أشخاصًا وشركات (مثل الوكالات الحكومية، مثل إدارة الزراعة الأمريكية)، والذين كانوا يهدفون إلى إقامة العروض المنتظمة فى المدارس، والكنائس، والقواعد العسكرية، وفروع جمعية الشبان المسيحيين، ومحلات البيع بالتجزئة. وكانت هذه العروض خارج دار العرض تقدم تنويعة من البرامج، كان بعضها قريب الشبه جدًا مع ما يعرض فى دور العرض، بينما كان البعض الآخر بالغ الخصوصية وموجهًا إلى نوعية محددة من الجمهور.

وهناك شكل آخر من العروض خارج دار العرض، تمتع بقدر كبير من البروز فى تاريخ السينما، خاصة فيما يتعلق بخلق ما يسمى الثقافة السينمائية، وهو ما تمثل فى الجمعيات السينمائية التى لا تهدف للربح. كانت جمعية الفيلم – المكرسة تمامًا لدعم التذوق السينمائى – تبيع التذاكر من خلال الاشتراكات، وتقدم بالذات أنواع الأفلام التى لم يكن من المحتمل عرضها فى دور عرض السينما السائدة، وكانت هذه الأفلام تتضمن سينما بديلة إبداعية، وأفلام ناطقة بلغات أجنبية، والأفلام الكلاسيكية القديمة. (كان هناك تدخل فى هذا الشأن بين جمعيات الفيلم غير التجارية والسينما التجارية التى تقدم عروضًا حول مخرج أو نمط فيلمى). ومن بين نماذج ما يزيد على

٢٥٠ جمعية سينمائية ظهرت مع الستينيات كانت جمعية سينما ١٦ لآموس فوجيل، والتى بدأت فى مدينة نيويورك فى عام ١٩٤٧ بعرض خليط من السينما التجريبية، والأفلام التسجيلية ذات الوعى الاجتماعى، والأفلام العالمية. وكانت الجمعيات السينمائية مرتبطة عادة بالجامعات، أو الكليات، أو المتاحف، أو المراكز الفنية، حيث كانت تقام عروضها.

والتصور الأهم فى العرض السينمائى خارج دور العرض كان التحول إلى الفرجة المنزلية التى أصبحت ممكنة بواسطة العديد من التقنيات: تليفزيون الكيبل والفضائيات، وشرائط الفيديو، والدى فى دى، وأجهزة العرض المصممة للمستهلك المنزلى. وأصبح العرض المنزلى إمكانية منذ ظهور آلة عرض ١٦ مم خلال العشرينيات. لكن لم يصبح العرض المنزلى شائعًا حتى أواخر الثمانينيات فى الولايات المتحدة، وهى النزعة التى تعززت بظهور السينما الرقمية، المتاحة على دى فى دى أو على الإنترنيت. وفى ضوء سهولة وقلة تكاليف الفرجة المنزلية على الأفلام، فإن من المدهش أن جمهور السينما (فى دار العرض) فى التسعينيات تزايد بمقدار الثلث من عام ١٩٨٥ إلى عام ٢٠٠٢، حتى لو كانت الأعداد الكلية لشاشات السينما قد تزايدت من أكثر قليلاً من ٢٠ ألفًا فى عام ١٩٨٥، إلى أكثر من ٣٧ ألفًا فى عام ٢٠٠٠.

انظر أيضًا:

"التوزيع، "الدعاية والترويج"، "نظام الأستوديو"، "التليفزيون"، "دور العرض".

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Acland, Charles A. *Screen Traffic: Movies, Multiplexes, and Global Culture*. Durham, NC: Duke University Press, 2003.

Franklin, Harold B. *Motion Picture Theater Management*. New York: Doran, 1927.

Gomery, Douglas. *Shared Pleasures: A History of Movie Presentation in the United States*. Madison: University of Wisconsin Press, 1992.

Huettig, Mae D. *Economic Control of the Motion Picture Industry*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1944.

Hulfish, David S. *Motion Picture Work: A General Treatise on Picture Taking, Picture Making, Photo-Plays, and Theater Management and Operation*. Chicago: American School of Correspondence, 1913.

كتب هذا الفصل: جريجوري إيه وولر

ماركوس ليو

(ولد فى نيويورك، بولاية نيويورك، فى ٧ مايو ١٨٧٠، توفى فى ٥ سبتمبر (١٩٢٧).

ماركوس ليو، الذى أنشأ شركة "إم جى إم"، وواحد من أكثر الشخصيات نجاحًا فى صناعة السينما خلال الفترة الصامتة، كان أولا وقبل كل شئ يعمل فى مجال العرض السينمائى. ويقال أنه وصف نفسه بالآتى: "أنا لا أبيع تذاكر لدور العرض".

ولد ماركوس ليو لوالدين مهاجرين فى الجانب الشرقى من نيويورك، وانتقل إلى مجال الترفيه التجارى بعد أن عمل فى صناعة الثياب. وفى عام ١٩٠٤، اشترك فى تأسيس "شركة فودفيل الجماهير"، التى سرعان ما توسعت لتضم العديد من المحلات فى مدينة نيويورك، وأيضًا فى سينسيناتى فى ولاية أوهايو، حيث بنى دار عرض من ١١٠ كراسى فى الطابق الثانى من أجل عرض الأفلام.

كان ليو يدير دور عرض النيكلوديون، لكن ترك بصمة فيما يسميه "الفودفيل الرخيص"، وهو العرض الذى يشتمل على أداء حى للفودفيل والأفلام معًا، مقابل ثمن تذكرة غير مرتفع نسبيًا. وفى أول عملياته الكثيرة

للامتلاك، اشترى فى عام ١٩٠٨ "المسرح الملكــى" فــى بــروكلين وقــام بتجديده. وامتدت سلسلة دور العرض التى يمتلكها فى نيويورك لتصل إلـــى أربعين مسرح فودفيل، بما فى ذلك مسارح جديــدة فخمـــة، مثــل مــسرح ناشيونال ذى الـ ٢٤٠٠ كرسى. ومع نهاية العقد الثانى من القرن العــشرين، امتلك ليو أو استأجر ما يزيد على خمسين دار عرض ضخمة من كندا إلـــى نيوأورلينز، خاصة فى المدن الكبرى من الشمال الشرقى.

ومثل أساطين الصناعة الآخرين، التزم ليو بتطوير شــركة ســينمائية متكاملة رأسيًا، تسيطر على الإنتاج والتوزيع بالإضافة إلى العرض. وقــام بتأسيس شركة ليو فى عام ١٩١٩، واشترى أستوديو مترو ثم شركة أفـــلام جولدوين. وازدادت أعداد دور عرض ليو إلى ما يزيد على مائة دار عرض من الدرجة الأولى، كان أهمها هو "مسرح ليو" فى ميــدان تــايمز، ذات الـ ٣٥٠٠ كرسى. وفى عام ١٩٢٤ امتلك ليو أستوديو لويس بى ماير فى لوس أنجلس، ليقوم بتأسيس شركة "مترو جولدوين ماير" بحيث تكون شركة ليـــو هى شركتها الأم. وحتى وفاته فى عام ١٩٢٧، كان ماركوس ليو هو رئيس الشركة. واستمر التوسع فى امتلاك دور العرض، التى شــملت بنـــاء دور عرض جديدة فاخرة.

وظل تراث ليو طويلا بعد وفاته، حيث نجحت شركة "إم جى إم" فـــى الثلاثينيات. وبعد صدور قرار قضية باراماونت فى عـــام ١٩٤٨، والـــذى قضى بأن تتخلص شركات الإنتاج من امتلاك دور العرض، أصبحت شركة ليو فى أواخر الخمسينيات كيانًا مستقلا عن "إم جى إم"، حيث امتلكت أقل من مائة دار عرض. وعبر العشرين عامًا التالية، تخلصت الشركة من الكثير من ممتلكاتها، لكنه احتفظت بعد قليل نسبيًا من دور العرض. لكن مع الاتـــساع

المتزايد واندماج الشركات، أصبحت شركة ليو فى التسعينيات، بسلسلة دور العرض التى تصل إلى ٨٨٥ شاشة التى تملكها، مملوكة لشركة سونى بيكتشرز للترفيه. وباندماجها مع شركة سينبلكس أوديون، أصبحت تمتلك ما يقرب من ثلاثة آلاف دار عرض فى ٤٥٠ موقعًا فى أمريكا الشمالية وأوربا. وفى عام ٢٠٠٤ احتفلت الشركة بمرور مائة عام على تواجدها فى عالم العرض السينمائى.

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Crowther, Bosley. *The Lion's Share: The Story of an Entertainment Empire*. New York: E. P. Dutton, 1957.

Gomery, Douglas. *The Hollywood Studio System*. New York: St. Martin's Press, 1986.

جريجورى إيه وولر

السينما التجريبية "Experimental Film"

الأفلام التجريبية مختلفة تمامًا عن أفلام هوليوود الروائية الطويلة. ففى فيلم "ضوء الذباب" Moth light (١٩٦٣)، يتحاشى ستان براكيدج (١٩٣٣-٢٠٠٣) تمامًا صناعة الفيلم "العادية" (إنه لا يستخدم حتى الكاميرا)، فهو ينثر بذورًا وعشبًا وذبابًا ميتًا ونحلا، على الفيلم الخام مباشـــرة، والنتيجـــة هـــى "رقصة" إيقاعية من ثلاث دقائق بين الطبيعة وآلية جهاز العرض السينمائى.

وهناك أنواع عديدة من السينما التجريبية، لكن برغم تنوعها فإن مـــن الممكن تحديد نزعات تساعد على جعل السينما التجريبية نمطًا فيلميًّا مميزًا. ويحدد إدوارد سمول ثمانى صفات فى الأفلام التجريبية، وخلال ذلك يحـــدد الفوارق المهمة بين السينما الطليعية والسينما الهوليودية.

والسمة الأكثر وضوحًا هى أنه إذا كانت السينما مشروعًا جماعيًّا، فإن معظم السينمائيين التجريبيين يتصورون ويـــصورون أفلامهـــم ويقومـــون بمونتاجها وحدهم أو بأقل عدد من طاقم الفنيين، وعادة مـــا يتولـــون أيـــضًا مسئولية توزيع فيلمهم النهائى. إن هذا يعنى أن الأفلام التجريبية يتم صنعها خارج اقتصاديات الصناعة، حيث يقوم السينمائيون أنفسهم بـــدفع تكـــاليف الإنتاج (وفى بعض الأحيان بأموال من هبات صـــغيرة أو تـــأجير أفلامهـــم السابقة). إن هذه الطريقة ذات الميزانية الضخمة تحقق لهم الاستقلال: مايـــا ديرين (١٩١٧-١٩٦١) قامت بشراء كاميرا بوليكس ١٦ مم رخيصة بالمال

الذى ورثته بعد وفاة والدها، واستخدمت هذه الكاميرا لصنع كل أفلامها، وتصنع لنفسها حياة فنية مستقلة تمامًا عن طريقة هوليوود فى الإنتاج.

وعلى عكس الأفلام الروائية الطويلة من التيار السائد، فإن الأعمال التجريبية تكون فى العادة قصيرة، أقل من ثلاثين دقيقة. وهذا يعود جزئيًا إلى ميزانيتها المنخفضة، برغم أن معظم السينمائيين يصنعون أفلامهم القصيرة لأهداف جمالية أيضًا وربما لاقتناص اللحظة العابرة، أو لخلق بصريات جديدة بالكاميرا. كان "الفيلم الثانى" (١٩٦٥) من إخراج بروس كونر قد عرض لأول مرة فى عام ١٩٦٥ فى مهرجان نيويورك السينمائى، وكل ثوانيه العشر تم طبعها كاملة - كقصاصات فيلمية - على ملصق المهرجان. السينمائيون التجريبيون هم عادة أول من يجرب طرقًا جديدة فى صناعة الأفلام، تقوم هوليوود بعد ذلك بتبنيها. فأفلام سكوت بارتليت (١٩٤٣-١٩٩٠)، مثل "أوفون" OFFON (١٩٦٧) (يمكن ترجمته إلى "تشغيل إيقاف" - المترجم)، والذى أخرجه مع توم دى ويت، هذه الأفلام كانت أول ما مزج الصورة الكومبيوترية مع الصورة السينمائية، وتركت تأثيرًا على ما قام به دوجلاس ترامبول (ولد عام ١٩٤٢) من عرض ضوئى فى "٢٠٠١: أوديسا الفضاء" (١٩٦٨). والعكس صحيح أيضًا، فالسينمائيون الطليعيون مستمرون فى استخدام تقنيات مثل "بيكسيل فيجن" Pixelvision أو ٨ مم حتى بعد أن تراجعت جماهيريتها. ومثل فيلم "أوفون"، فإن الفيلم التجريبى يركز فى العادة على الصورة المجردة، والمثال الجوهرى هو مفهوم ستان براكيدج عن "رؤية العين المغلقة"، ومحاولة أن ننسخ على الفيلم وميض الضوء الذى نراه على جفوننا عندما نغمض أعيننا.

وكما توحى أفلام براكيدج، فإن معظـم الأفــلام التجريبيــة تتفــادى التواصل اللفظى، لتعطى الأولوية لما هو بــصرى. وعلـــى عكــس أفــلام هوليوود "المتكلمة"، فإن معظم الأفلام التجريبية صامتة، أو تستخدم الصوت بطرق غير مطابقة للطبيعة. وبالإضافة إلى ذلك فإن معظم الأفلام التجريبية تتجاهل، وتدمر، وتجزئ، قواعد حكاية القصة فى السينما الهوليودية. وبعض الأفلام، مثل "تجريدات مبكرة" (١٩٣٩-١٩٥٦) من إخراج هارى ســميث (١٩٢٣-١٩٩١) – تهجر السرد تمامًا، وتركز بدلا من ذلــك علــى خلــق مستوى صورة دائم التغير وحافل بالألوان. وعندما تتعامل الأفلام التجريبية مع قصة، فإنها تكون فى العادة قصة تــصدم الــذوق التقليــدى أو تــصيبه بالاضطراب. وفى بعض الأحيان، يكون موضوع الأفلام التجريبية هو ذاتها والوسيط السينمائى.

والعديد من الأفلام التجريبية تخرج على واحدة أو أكثر من الــسمات السابق ذكرها. إن فيلم آندى وارهول (١٩٢٨-١٩٨٧) "إمبــاير" (١٩٦٤) يستغرق ما يزيد على ثمانى ساعات، وأفلام بيتر هاتون تصور الطبيعة على نحو موضوع، وتتحاشى نزوع السينما الطليعية نحو العالم النفسى الــذاتى. ومع ذلك فإن هذه السمات تقدم مرشدًا عامًا إلى الطرق التى تختلــف فيهــا الأفلام التجريبية عن الأفلام الروائية الطويلة، كما تقدم مدخلا إلـــى تــاريخ السينما الطليعية.

التاريخ المبكر

العديد من الكتابات المهمة فى تاريخ السينما التجريبية الأمريكية، مثل كتاب بى آدامز سيتنى "سينما الرؤية"، تبدأ بمناقشة فيلم مايا ديرين "شبكات ما بعد الظهيرة" (١٩٤٣). لكن الأعمال الدراسية الأكثر حداثة كشفت عن حركة سينما طليعية حيوية فى فترة ما بعد الحرب العالمية الأولى، ذات جذور فى الثقافة والفن الأوربيين. لقد كان فنانون أمريكيون مثل مان راى (١٨٩٠-١٩٧٦) ودادلى ميرفى (١٨٩٧-١٩٦٨) قد عاشوا فى فرنسا، وأخذوا استلهاماتهم من الدادائية والسريالية فى العشرينيات. فقد صنع راى أول أفلامه "العودة إلى العقل" (١٩٢٣) من أجل حفل سواريه شهير للمدرسة الدادائية، واشترك ميرفى مع فيرنان ليجيه (١٨٨١-١٩٥٥) فى الفيلم السريالى "الباليه الميكانيكى" (١٩٢٤). وكانت الابتكارات التكنولوجية، خاصة قيام شركة كوداك فى عام ١٩٢٤ بطرح الفيلم ١٦ مم، وكاميرا كوداك السينمائية ١٦ مم سهلة الاستعمال، قد ساعدت على بداية قوية للسينما الطليعية فى العشرينيات ("عشاق السينما"، ص ١٨).

وجاء مبدعو هذه الموجة الأولى للسينما التجريبية من مجالات واهتمامات مختلفة. فكان إيليا كازان (١٩٠٩-٢٠٠٣)، وأورسون ويلز (١٩١٥-١٩٨٥)، وجريج تولاند (١٩٠٤-١٩٤٨)، قد انشغلوا لفترة من الوقت بالسينما الطليعية. لكنهم حققوا نجاحهم الحقيقى فى السينما السائدة. وكان دوجلاس كروكويل رسامًا صحفيًا فى مدرسة نورمان روكويل، لكن فيلمه "تتابع شلالات جلينز" (١٩٣٤-١٩٤٦) هو رقصة مجردة لأشكال متحولة. والكثيرون من مدرسى السينما ودارسيها (تيودور هاف، لويس جيكوبز، جاى ليدا) صنعوا أفلامهم الطليعية أيضًا. لكن برغم هذه الخلفيات

والدوافع المختلفة، فإن معظم ممارسى السينما التجريبية تـصوروا أنفـسهم هواة وليسوا محترفين، لكن مصطلح "هاوٍ" كان مديحًا وليس تقليلا من الشأن، إذ أنه يتضمن التزامًا بالفن وليس بالتجارة. وتنقسم أنـواع أفـلام هـؤلاء الطليعيين "الهواة" إلى أنماط فيلمية مميزة، فالعديد منهم يـصنعون قصـصًا قائمة مستوحاة من مصادر أدبية وحركات فنية، مثل جيمس سيبلى واطسون جونيور (١٨٩٤-١٩٨٢) وميلفيل ويبر (١٨٧١-١٩٤٧)، اللذين اسـتوحيا قصصًا من إدجار ألان بو، والتعبيرية الألمانية، وقصص"العهد القديم"، فـى فيلم "سقوط منزل الحاجب" (١٩٢٨) و"سدوم وعمـورة" (١٩٣٣). وهنـاك أفلام أخرى تحكى قصصًا بشكل ساخر الأنماط الفيلميـة، مثـل أول أفـلام تيودور هاف "قلوب الغرب" (١٩٣١)، والذى يقدم مجموعة من الممثلين كلها أطفال فى محاكاة ساخرة لأفلام الويسترن الصامتة. وصنع السينمائى والفنان جوزيف كورنيل (١٩٠٣-١٩٧٢) أفلامًا جامعية حولت القصص الهوليودية إلى دراسات فى السريالية، ففى فيلم "روز هوبارت" (١٩٣٦) أخذ كورنيـل لقطات من أحد أفلام حرف (ب) لشركة يونيفرسال، والـذى يقـدم الممثلـة المتعاقدة مع الشركة روز هوبارت، ووضع على لقطاتهـا تـسجيلا قـديمًا لرقصة السامبا، وقام بإعادة مونتاج اللقطات وعرضها من خـلال عدسـات ذات صبغة حمراء.

وتخلى سينمائيون آخرون عن السرد القصصى، ففيلم "مانهاتا" (١٩٢١) لبول ستراند (١٨٩٠-١٩٧٦) وتشارلز شيلر وهو أول فيلم طليعى ينتج فـى الولايات المتحدة، كان أول "سيمفونية مدينة"، وهو الـنمط الفيلمـى للأفـلام التسجيلية التى تخلق تداعيات، وتحتفى بالحياة فى المدينة، وآلات الحداثة. ومن الأمثلة الأخرى على هذا النمط الفيلمى "صباح فى بـرونكس" (١٩٣١) مـن إخراج جاى ليدا، و"السعى إلى السعادة" (١٩٤٠) من إخراج رودى بوركارت،

لكن أشهر سيمفونية مدينة على الإطلاق كان "الرجل ومعه الكاميرا السينمائية" (١٩٢٩) من إخراج دزيجا فيرتوف، والذى صنع فى روسيا السوفييتية. ومن الأنماط الشائعة للفيلم التسجيلى اللاسردى فيلم الرقصة، مثل "أيـدى" (سـتيلا سايمون، ١٩٢٦)، و"استبطان" (سارا أرليدج، ١٩٤١-١٩٤٦)، وهـو الفـيلم الذى يستخدم الشكل المبدع لاقتناص استجابة الجسد للموسيقى، وهو اسـتلهام واضح من أعمال مايا ديرين. والإيقاعات هى مركز كل من أفـلام الـرقص والأفلام التجريدية، وهى الأعمال التى تركز على الموضوعات والأنماط غير المألوفة. ففيلم رالف ستاينر "يد ٢ أ" H_2O (١٩٢٩) (الرمز الكيميائى للماء – المترجم) يصور كيف أن الماء يعكس الضوء فى قطرات المطـر والأنهـار، وأفلام مارى آن بوت، ودونييل جرانت هى لوحات فى حالة حركة، ورقصات للألوان والأشكال بدلا من الجسد الإنسانى.

وكانت هناك أربع منافذ لعرض السينما التجريبية المبكرة. وعلى سبيل المثال فى الولايات المتحدة، كانت "دور السينما الصغيرة" التى ظهرت خلال العشرينيات والثلاثينيات لعرض برامج من الكلاسيكيات القديمـة والأفـلام الأوربية، تعرض أحيانًا أفلامًا تجريبية قصيرة قبل الأفلام الطويلة. فكان فيلم "حياة وموت ٩٤١٣ – إضافة هوليودية" (١٩٢٨) يعرض مع الفيلم الألمانى الهندى المشترك "ضوء آسيا" (١٩٢٦) فى نقابة السينما فى فيلادلفيا، وفـيلم رومان فرويليتش "سجناء" (١٩٣٤) كـان يتبـع عرضـه "الـسويد، أرض الفايكينج" (١٩٣٤) فى "المسرح الصغير" فى بالتيمور (عشاق الـسينما، ص ٢٤). وفى بعض الأحيان كانت الأفلام الطليعية القصيرة تعرض فى نفـس البرنامج مع أفلام هوليود الروائية الطويلة. كما كانت المعارض الفنية أحـد المنافذ الأخرى لعرض الأفلام التجريبية، كما فى عروض "رابطـة العمـال السينمائية والفوتوغرافية"، وهى فرع من الحزب الـشيوعى، التـى كانـت تعرض بانتظام أفلامًا من كل الأنواع من خارج التيار السائد. لكن المكـان الأكثر أهمية لعرض الأفلام الطليعية خلال تلك الفترة كان "رابطـة سـينما

الهواة" (ACL) التى تأسست فى مدينة نيويورك فى عام ١٩٢٦، وقامت بتوزيع الأفلام الطليعية المهمة على مستوى قومى، ونظمت مسابقات للسينمائيين الهواة لاختيار "أفضل عشرة أفلام"، ونشرت مديحًا مفرطًا للأعمال التجريبية فى مجلتها "السينمائيون الهواة". وكما تشير باتريشيا زيمرمان، فإن نشاطات الرابطة كانت مجرد جزء صغير من ظاهرة سينما الهواة: "لقد توصلت جريدة نيويورك تايمز إلى أن هناك ما يزيد على مائة ألف سينمائى منزلى فى عام ١٩٣٧، وخمسمائة خدمة لتأجير الأفلام للمشاهدة فى المنزل" (زيمرمان فى كتاب هوراك، ص ١٤٣). وليس من الغريب أن السينمائيين التجريبيين فى تلك الفترة تبنوا مصطلح "هواة" بقدر كبير من الترحيب. ومع ذلك فإن معظم هذه النشاطات اختفت عندما تركت فترة الكساد الكبير تأثيرها. وبرغم أن العديد من السينمائيين التجريبيين المهمين - مثل أرليدج، وبوركارت، وكورنيل - بدأوا فى صنع أفلام فى النصف الثانى من الثلاثينيات، فسوف تمضى عشر سنوات أخرى قبل أن يتمكن جيل جديد من السينمائيين الطليعيين من بناء أنظمة للإنتاج والتوزيع والعرض تصل إلى مستوى ما كانت عليه حركة سينما الهواة.

جماليات ما بعد الحرب

فى فترة ما بعد الحربين، كان المنفذ الأكثر أهمية لعرض الأفلام التجريبية هو نوادى السينما، وهى منظمات لهواة السينما الذين يريدون تأجير ومناقشة الأفلام غير العادية. وكانت أولى فترات ازدهار نوادى السينما قد ظهرت فى فرنسا خلال العشرينيات، كمنافذ لعرض الأعمال التأثيرية لفنانين طليعيين مثل جيرمين طولاك (١٨٨٢-١٩٤٢) وجان إبستين (١٨٩٧-١٩٥٣). وصنع لوى بونويل "كلب أندلسى" (١٩٢٩) بالتعاون مع الفنان التشكيلى سلفادور دالى. وكان هانز ريشتر، وفايكينج إيجلينج،

وأوسكار فيشينجر، وجون جوست، وجان كوكتو، من سينمائيين طليعيين عديدين عملوا فى أوربا.

وفى الولايات المتحدة كان أول نادٍ من هذا النوع هو "الفن فى السينما"، الذى كان يشرف على عروضه فرنك ستاوفاشر فى متحف سان فرانسيسكو للفن، وقد تأسس هذا النادى فى عام ١٩٤٧، وقام ستاوفاشر بمساعدة آموس ومارسيا فوجيل للبدء فى نادى "سينما ١٦" فى مدينة نيويورك، وطوال ستة عشر عامًا (١٩٤٧-١٩٦٣) أشرف فوجيل على برامج تتضمن أفلامًا تجريبية قصيرة، مثل فيلم كينيث آنجر (ولد عام ١٩٢٧) "ألعاب نارية" (١٩٤٧)، وفيلم بروس كونر "فيلم" (١٩٥٧)، مع أفلام تسجيلية، أفلام تعليمية قصيرة، وأفلام فن، ومناسبات خاصة تقدم متحدثين مثل الكاتب المسرحى آرثر ميللر، والمخرج ألفريد هيتشكوك. وفى عام ١٩٥٠ قامت عائلة فوجيل بالبدء فى توزيع الأفلام التجريبية فى أنحاء البلاد (أساسًا للكليات ونوادى السينما الأخرى) من خلال "سينما ١٦". وبرغم المصاعب المالية التى أرغمتهما على إغلاق "سينما ١٦" فى عام ١٩٦٣، فإن أثرهما ظل باقيًا وعميقًا.

ومن منافذ العرض الأخرى بالإضافة إلى نوادى السينما كانت هناك الكليات، ومعارض ومتاحف الفن، والحانات. وفى بعض الأحيان كان أحد السينمائيين المغامرين يعرض هذه الأفلام فى قاعة للسينما السائدة. وعلى سبيل المثال قامت مايا ديرين بين عامى ١٩٤٦ و ١٩٤٩ بتأجير قاعة "بروفينستاون بلاى هاوس" ذات المائتى كرسى، لثمان مرات، لبرامج لعرض أفلامها. ومع تزايد فرص عرض الأفلام الطليعية، بدأت نزعات فى الظهور والتشكل. فخلف نموذج ديرين، قام العديد من السينمائيين فى أعقاب الحرب

مباشرة بصنع قصص سريالية تحتشد بتنويعات عن الأحلام. واشترك سيدنى بيترسون (١٩٠٥-٢٠٠٠) وجيمس بروتون (١٩١٣-١٩٩٩) فى صنع فيلم "ترنيمة خزفية" The Potted Psalm (١٩٤٦)، وهو قصة فضفاضة تقدم شواهد قبور، ومانيكانات، ورموزًا غير عقلانية أخرى. وكانت أفلام بيترسون التالية، مثل "القفص" (١٩٤٧)، و"حذاء من الرصاص" (١٩٤٨)، تجمع بين صور مثيرة للاضطراب، وسرد يتكرر فى نوع من الوسواس القهرى. وضع بروتون أول أفلامه "عيد الأم" فى عام ١٩٤٨، وعبر أربعة عقود من الأفلام انتقلت أعماله من التأكيد على الكوميديا الحسية الغربية، إلى الاحتفاء الصريح بالجنسية المثلية. وكان ديلارد ماس (١٩١١-١٩٧١) واحدًا ممن عملوا فى السرد التجريبى فى فترة ما بعد الحرب، وكان فيلمه "جغرافية الجسد" (١٩٤٦) يحول اللقطات القريبة للجسد الإنسانى إلى رحلة فى قارة سريالية. وأول أفلام ستان براكيدج "فاصل" (١٩٥٢)، كان قصة رومانسية بأسلوب ديرين، لكنه سرعان ما انطلق فى اتجاهات جديدة.

كما كان فن التحريك جزءًا حيويًا من السينما الطليعية فى فترة ما بعد الحرب. وكان من أغزر هؤلاء إنتاجًا روبرت برير (ولد عام ١٩٢٦)، الذى صنع ما بين عامى ١٩٥٢ و ١٩٧٠ فيلمًا واحدًا على الأقل كل عام. كما كان جيمس (١٩٢١-١٩٨٢) وجون هويتنى (١٩١٧-١٩٩٥) رائدين فى الأفلام المولدة كومبيوتريًا، وأعطاهما نجاحهما فرصة لصنع أفلام كارتون لشركة "يو بى إيه" للسينما السائدة، ولصنع تأثيرات بالتحريك فى فيلم ألفريد هيتشكوك "دوار" (١٩٥٨). وقام الفنان الأسترالى لين لاى (١٩٠١-١٩٨٠) بالرسم مباشرة على الشريط السينمائى فى أفلام مثل "صندوق ألوان" (١٩٣٥) و"جذريات حرة" Free Radicals (١٩٥٨). وتطورت عروض

الضوء التى قدمها جوردان بيلسون (ولد عام ١٩٢٦) فى سان فرانسيسكو إلى أفلام متناثرة بالبوذية وذات أنماط سيمترية، مثل "ماندالا" (١٩٥٣) و"سحر" Allures (١٩٦١).

واستكشف العديد من سينمائيى ما بعد الحرب الشكل السينمائى بطرق مختلفة عن فن التحريك. وكان بروس كونر قد بدأ حياته الفنية كنحات، لكنه اشتهر بأنه صاحب فكرة ومونتاج أفلام "اللقطات التى عثر عليها"، والتى تقوم بمونتاج لقطات موجودة سابقًا فى تجميعات جديدة وغريبة. وفى فيلمه "فيلم"، يقلب توقعاتنا حول السبب والنتيجة (ويجعلنا نضحك) بأن يجاور – على سبيل المثال – بين لقطة لجندى ألمانى يحدق فى منظار غواصة، وصورة لفتاة ترتدى المايوه البيكينى وتحدق فى الكاميرا. وأفلام كونور الأخرى تقوم بمونتاج غير معتاد للقطات مصورة حديثًا، ففى فيلم "فيفيان" (١٩٦٣) يصور كونور صديقته فيفيان كيرتز فى بيئات وأماكن مختلفة، مثل معرض فنى، أو فى غرفتها، ثم يقوم بالمونتاج فى تدفق حيوى للصور يعلق على طبيعة التجسيد الفوتوغرافى، كما يستخدم الفيلم شريط صوت من موسيقى البوب، مثل أفلام كونور الأخرى، مثل "شعاع كونى" (١٩٦١)، و"شبه منغولى" Mongoloid (١٩٧٨)، وتزامن كونور بين المونتاج والإيقاع الموسيقى هو أصل الفيديو الموسيقى. (الذى نطلق عليه "الفيديو كليب" – المترجم).

وتستخدم مارى مينكين (١٩٠٩–١٩٧٠) التصوير الذى يستخدم مرور الزمن كمركز شكلى للعديد من أفلامها. (يعتمد هذا التكنيك على التصوير بالغ البطء، الكاميرا تركز مثلا على زهرة تتفتح، وتلتقط كادرًا واحدًا كل ساعة، أى أن الأربعة والعشرين كادرًا يتم تصويرها فى يوم كامل، وعند

العرض بالسرعة المعتادة تستغرق هذه الكادرات ثانية واحـدة نـرى فيهـا الزهرة تتفتح – المترجم). كانت مينكين أحـد أفـراد فريـق أندرجراونـد نيويورك، وعملت فى أفلام لكل من وارهول، وديرين، وزوجهـا ويلـلارد ماس، كما صنعت أفلامًا تستخدم نماذج مصغرة وتكثف الزمن. وفيلمها "لعب القمر" Moon play (١٩٦٢) تجميع للقمر وهو بدر كامل، تم تصويره عبـر أعوام عديدة، كما وصفت مينكين فيلمها "اذهب! اذهب! اذهـب!" (١٩٦٢-١٩٦٤) بأنه "تسجيل بطريقة مرور الزمن ليوم فى حياة مدينة".

وكان المضمون الثورى بالإضافة إلى الشكل مشتركًا فى طليعية مـا بعد الحرب، خاصة الأفلام التى تعالج المثلية الجنسية. وربما كان "أعـزب" وأشهر فنان سينمائى تجريبى فى تلك الفترة هو كينيث آنجر، الـذى صـنع عمله الرائد "أعمال نارية" وهو فى السابعة عشر من عمره، والفيلم مزيج من المثلية الجنسية، والسادومازوكية، والبحارة، وتقدم نهاية الفيلم بحارًا يـشعل شمعة رومانية بين ساقيه. (عرض الفيلم عدة مرات فى جمعية "سينما ١٦"، عادة كجزء من برنامج "أفلام ممنوعة"، كما أن آموس فوجيل كـان يـوزع أفلام آنجر). وفيلم آنجر الملحمى "ارتفاع برج العقرب" (١٩٦٣) يربط بين الجنسية المثلية وعبادة الشيطان، فالجنسية المثلية عند آنجر (كما كانت عنـد جان جينيه) تعنى رفض الأعراف التقليدية، واعتناق ما هو هدام ومتحلـل، ويجاور الفيلم بين وقائع ثقافة راكبى الدراجات النارية فى كاليفورنيا، وشريط صوت موسيقى الروك، بطرق تستبق الفيديوهات الموسيقية كما كانت تفعـل أفلام كونر. وتتعامل أفلام آنجر مع الجنـسية المثليـة باعتبارهـا انتهاكًـا بطبيعتها، على عكس أفلام جريجورى ماركوبولوس (١٩٢٨-١٩٩٢) التى تضع المثلية الجنسية فى سياق كلاسيكى. وعلى سبيل المثال فإن فيلم "عاطفة

حرقفية" Iliac Passion (١٩٦٧) يقدم مجموعة من أعضاء الجماعات المثلية الجنسية المشبوهة فى نيويورك خلال الستينيات – آندى وارهول، جاك سميث، تيلور ميد – بوصفهم شخصيات أسطورية تشبه بوسايدون وأورفيوس. كما ارتاد ماركوبولوس أسلوب مونتاج اللقطات المبعثرة التى تحتوى على كادرات مختلفة، مما يجعل لأفلامه نسيجًا متينًا كثيفًا من الأوهام، الكلاسيكية وغيرها.

وبينما يستكشف ماركوبولوس الارتباطات العميقة بين النزعة الجنسية والأسطورة، فإن جاك سميث يحول الثقافة الجماهيرية لتكون الخلفية الغريبة الخاصة بأفلامه. وفى أعقاب لقائه مع السينمائيين التجريبيين كين جيكوبز (ولد عام ١٩٣٣) وبوب فلايشنر فى منهج لدراسة السينما فى نيويورك فى عام ١٩٥٦، اشترك سميث مع جيكوبز فى سلسلة من الأفلام، تتضمن "موشى بالنجوم حتى الموت" (١٩٥٨/٢٠٠٤)، و"طعنات صغيرة فى السعادة" (١٩٥٩)، وهى الأفلام التى تتخلى عن الحبكة، وتسمح لسميث بأن يتقمص شخصيات أمام الكاميرا. والسحر والنرجسية فى هذا التناول يجدان التعبير المثالى عنهما فى فيلم جيكوبز وفلايشنر وسميث "الكوبرا الشقية" (١٩٦٣)، حيث يلقى سميث "مونولوجًا" لصورته فى المرآة. وبعد خصام بين سميث وجيكوبز، أخرج سميث عدة أفلام بنفسه، أشهرها "كائنات مشتعلة" (١٩٦٣)، وهى يوميات مجنونة للعربدة، تحتشد بمشاهد تحاكى الاغتصاب، وزلزالا زائفًا، وهو الفيلم الذى اعتبر ماجنًا وفاسقًا فى محكمة جنايات نيويورك. وحتى عندما استمر سميث فى صنع مثل هذه الأفلام، مثل فيلمه الذى لم يكتمل "حب عادى" (بدأه فى عام ١٩٦٤)، و"لا رئيس" (١٩٦٨)، تحول شيئًا فشيئًا إلى فنون الأداء، وأظهر فى مقطوعات مسرحية، وعروض

بالشرائح، وتجارب فى "السينما الممتدة"، حبه لنجمات هوليوود من الدرجة العاشرة (خاصة ماريا مونتيز)، وللسياسات الراديكالية، وذلك فى "أنا كنت إيفوى دى كارلو رجلا بالنسبة لمالك الأندرجراوند المحظوظ" (١٩٨٢).

الستينيات

تستحق الستينيات قسمها الفرعى الخاص بها أساسًا؛ بسبب آندى وارهول، الذى بدأ فى صنع أفلامه المبهرجة من مقاس ١٦ مم، وذات الالتقاطات الطويلة، فى عام ١٩٦٣، والتى جذبت جماهيريتها خلال هذا العقد الاهتمام إلى الأفلام التجريبية ككل. وبالإضافة إلى ذلك، فإن تزايد الثقافة اليسارية المضادة خلال العقد، وتزايد توزيع الأفلام من خارج التيار السائد، أديا إلى تزايد مستمر فى عدد الفنانين الذين يصنعون أفلامًا طليعية آنذاك. ومن أهمهم بروس بيلى (ولد عام ١٩٣١)، كين جيكوبز، والأخوان كوشار (جورج، ولد فى عام ١٩٤٢، ومايك، ولد فى عام ١٩٤٢)، وروبرت نيلسون، وستان فاندربيك (١٩٢٧-١٩٨٤)، ومايكل سنو (ولد عام ١٩٢٩)، وجويس ويلاند (١٩٣١-١٩٩٨). ومع ذلك فإن الكثير من فضل انتشار الإبداع فى الستينيات فى الولايات المتحدة يعود إلى يوناس ميكاس (ولد عام ١٩٢٢).

ولد ميكاس فى ليتوانيا، ونشر عدة كتب فى الشعر والاسكتشات الأدبية، وقضى زمنًا فى الأشغال الشاقة وفى مخيمات المشردين خلال الحرب العالمية الثانية، قبل أن يهاجر وآخوه أدولفاس إلى الولايات المتحدة فى عام ١٩٤٧. وسرعان ما التصق بنادى "سينما ١٦"، حيث قام بتصوير لقطات سوف تظهر فى فيلمه من قالب اليوميات "ضائع ضائع ضائع" (١٩٧٥). وفى يناير ١٩٥٥ بدأ إصدار "فيلم كالتشر" (الثقافة السينمائية)،

"مجلة السينما الأمريكية المستقلة"، التى تضمنت موضوعاتها الأولى سينما هوليوود الكلاسيكية (نشرت مقالات أندرو ساريس الأولى عن سينما المؤلف)، وسينما الفن العالمية، والمقالات النقدية التى يكتبها ميكاس بنفسه. وخلال سنوات قليلة، صبت المجلة اهتمامها على السينما الطليعية، وأصبح ميكاس أقوى مناصر للسينما التجريبية.

وخلال الستينيات، ساعد عموده الأسبوعى "يوميات السينما" فى جريدة "فيلدج فويس"، على شهرة السينمائيين التجريبيين، والمناسبات التى تعرض فيها أفلامهم، وكان ميكاس نفسه واحدًا من هؤلاء السينمائيين، وكان فيلمه الروائى الطويل "مدافع الأشجار" (الذى شارك فى إخراجه أدولفاس) قد عرض فى عام ١٩٦١، وعرض فيلمه التسجيلى عن مسرحية "السجن" فى عام ١٩٦٤، وفيلمه الطموح من قالب اليوميات "والدين" فى عام ١٩٦٩. وأنشأ فى عام ١٩٦٤ "سينماتيك السينمائيين"، كنافذة عرض للسينما الطليعية الأمريكية التى ضمت أيضًا فنانين طليعيين من مجالات أخرى. وقام مع شيرلى كلارك (١٩١٩-١٩٩٧) وليونيل روجوزين (١٩٢٤-٢٠٠٠)، بالبدء فى "مركز توزيع السينمائيين"، والذى كان يأمل أن يمد دور العرض باستمرار بأعمال تجريبية. وبرغم فشل السينماتيك ومركز التوزيع، فقد أسس ميكاس فى عام ١٩٧٠ "أرشيف تجميع الأفلام"، وهو متحف/ مسرح/ ترميم مكرس للأفلام التجريبية. وبرغم تصاعد الجدل خلال تاريخ هذا الأرشيف – وربما كان الأشهر هو محاولة وضع قائمة بالأفلام "الضرورية" التى يجب أن تظل فى عروضه الدائمة – فإن الأرشيف مايزال باقيًا حتى اليوم، كإشارة وفاء لالتزام ميكاس بالسينما الطليعية.

وربما كان أهم إسهام لميكاس فى عرض السينما التجريبية هو فيلم منتصف الليل، والذى عرض فى مسرح تشارلز فى مانهاتن بين عامى ١٩٦١ و ١٩٦٣، حيث كان المتفرج إما أن يدفع ثمن التذكرة، أو يجلب بكرة سينمائية لكى تعرض، وكان ميكاس يضيف إليها أفلامًا لماركوبولوس، ومينكين، وجيكوبز، وآخرين. وفى نهاية هذا العقد، قام صاحب المشروعات مايك جيتز بإعادة إحياء نموذج فيلم منتصف الليل، عندما استخدم الارتباطات العائلية لكى يبدأ "سينما ١٢ الأندرجراوند". فقد كان خاله، لوميس شير، مالك سلسلة من دور عرض سينما الفن فى الغرب الأوسط، وأقنعه جيتز بعرض برامج منتصف الليل للأفلام طليعية قصيرة فى العديد من هذه الدور، وكان يجلب الأفلام التجريبية من مراكزها فى مدينة نيويورك، وسان فرانسيسكو، ليعرضها فى أنحاء عديدة من البلاد. وعلى سبيل المثال فى عام ١٩٦٧، سنحت فرصة للمشاهدين فى المدينة الجامعية فى شامبين بولاية إيلينويس لمشاهدة فيلم كونر "فيلم"، وفيلم فاندربيك "موت التنفس" (١٩٦٤)، وفيلم ستورم دى هيرش "الملكة المخدرة" (١٩٦٥)، وفيلم مايك كوشار "خطايا أشباه اللحم البشرى" (١٩٦٥). وكانت عروض ميكاس فى مسرح تشارلز، وعروض جيتز فى "سينما ١٢ الأندرجراوند" نماذج سابقة مهمة لعروض منتصف الليل فى السبعينيات، التى تركزت حول أفلام الثقافات الخاصة، مثل "عرض فيلم الرعب لموسيقى الروك" (١٩٧٥) و"الرأس الممحاة" (١٩٧٧).

وأدت رعاية ميكاس للسينما الطليعية إلى تزايد كبير فى عدد "مؤلفى" السينما التجريبية. وفى أعمال مثل "قداس إلى داكوتا سيوكس" (١٩٦٣-١٩٦٤)، و"بيللى السريع" (١٩٦٧-١٩٧٠)، يمزج بروس بيلى بين حبه للغرب الأمريكى، وتلقائية شعرية مستلهمة من براكيدج. وفى فيلمه الأشهر

"شارع كاسترو" (١٩٦٦)، يستخدم بيلى طبعًا متعددًا للصورة لكى يحتفى بالحى الذى ينتمى إليه فى سان فرانسيسكو، كما أن "كل حياتى" (١٩٦٦) يتألف من لقطة واحدة ذات ثلاث دقائق (لقطة تراك عبر سور، وتنتهى بحركة بانورامية إلى أعلى نحو السماء)، ويقتنص ذلك الضوء الفاتن فى الأماكن الخلوية فى كاليفورنيا. وكان بيلى قد شارك أيضًا فى تأسيس "سينما كانيون" فى عام ١٩٦١، وهو برنامج عرض تطور ليصبح أكبر موزع للأفلام التجريبية فى الولايات المتحدة. أما كين جيكوبز، فبعد أن اشترك مع جاك سميث فى بعض الأفلام ، فإنه صنع عددًا من الأفلام الطليعية، مثل "توم، توم، ابن الزمار" (١٩٦٩)، ثم بدأ فى البحث فى مجال المؤثرات البصرية والخداع البصرى، وهو ما أفضى به إلى عروض "الجهاز العصبى"، وهى ارتجالات "يُشغِّل" فيها جيكوبز آلتى عرض بطرق توضح كيف أن السمات المختلفة للوسيط السينمائى (الوميض، والعدسات، وإسقاط الضوء) يمكن أن تشكل الصور وتغيرها. أما الأخوان كوشار – جورج ومايك – فقد نشأ فى برونكس، وعندما كانا مراهقين استخدما كاميرا ٨ مم لتصوير تنويعاتهما سقيمة الذوق لأفلام هوليوود الميلودرامية. ثم قدما ملاحم صغيرة مثل "كنت مراهقًا" (١٩٦٠)، و"قطة بوسى على سطح صفيح ساخن" (١٩٦١)، فى عروض مفتوحة للسينمائيين الهواة، حيث جذبا الاهتمام من جانب الفنانين الطليعيين. ثم انتقلا فى أفلامهما التالية إلى ١٦ مم، لكن أفلامهما ظلت تتسم بمسحة غير محترفة، خشنة، غير أنها آسرة، وتتضمن بشكل خفى انقلابًا فى معايير "الجودة" الهوليودية. وبعد منتصف الستينيات، عمل كل منهما على حدة، وصنع مايك أفلامًا قليلة منذ ذلك الحين، بينما كان جورج غزير الإنتاج على نحو مدهش، ليصنع أفلامًا وشرائط فيديو بمعدل فيلمين على الأقل كل عام.

أما أكثر من أثار الجدل فى السينما الطليعية فكان روبرت نيلسون، فيلمه "بطيخ" (١٩٦٥) الذى كان فيلمه الثانى، وهو خليط فوضوى من النكات والصور التى تضم بطيخاً مصحوبًا أحيانًا بشريط صوت عنصرى لستيفن فوستر. وكان فيلمه الأهم "جبن بالفطريات" (١٩٧٠)، الذى كان محاكاة ساخرة قاسية للسينما البنيوية، ونموذجًا مثاليًا لميل نيلسون إلى أن يحشد أفلامه بالاستطرادات العبثية المجنونة. وكانت كارولى شنيمان (ولدت عام ١٩٣٩) مشهورة بفن الأداء، وصنعت عدة أفلام سيرة ذاتية طليعية مهمة، تتضمن "انصهارات" (١٩٦٧)، وهو صورة عن حياتها الجنسية مع المؤلف الموسيقى جيمس تينى، وكان براكيدج قد أوحى لها أن تقوم برسمه مباشرة على الفيلم الخام لتعبر عن بهجة وحيوية ممارسة الحب. وبينما كان وارين سونبيرت (١٩٤٧-١٩٩٥) يدرس السينما فى جامعة نيويورك، قام بتصوير عدة أفلام يوميات، من بينها "أين ذهب حبنا؟" (١٩٦٦)، "قاعة المرايا" (١٩٦٦)، "الشرير والجميلة" (١٩٦٧)، وهى تجمع بين شريط صوت موسيقى البوب، ولقطات مختلسة قام بتصويرها فنانون من مانهاتن فى الستينيات مثل رينيه ريكارد وجيرالد مالانيا. ومع فيلم "تجارة العمل" (١٩٧١) تحول سونبيرت إلى نوع أكثر صرامة من السينما يعتمد على الصمت، ولقطات شديدة القصر، وتناقضات بصرية. وأفلامه الأخيرة مثل "ولاءات منقسمة" (١٩٧٨) و"شرف وطاعة" (١٩٨٨)، تستخدم هذا الشكل الصارم لخلق صور عن عالم يحتشد بالاغتراب والأسى، وتوفى سونبيرت بالإيدز فى عام ١٩٩٥. وكان ستان فاندربيك رائدًا فى استخدام الصورة الكومبيوترية، والتحريك بالكولاج، وأفلام تجميع لقطات من أفلام سابقة. وكان تحريك تيرى جيليام بالقص واللصق فى "السيرك الطائر لمونتى بايثون" مستلهمًا من فيلم "خيال علمى" (١٩٥٩) لفاندربيك، والعديد من أفلام فاندربيك المبكرة كانت هجاء ساخرًا فى شكل الكولاج. وفى أواخر الستينيات

اشترك فاندربيك مع كينيث نولتون من "معامل بيل للتلغراف" ليصنع بعض الأفلام الأولى المولدة كومبيوتريًا، كما شهد دار سينما طليعية، وهى قبة سينمائية فى ستونى بوينت بنيويورك، مجهزة لعرض أفلامه التى تتطلب عدة آلات عرض فى وقت واحد.

وفى كندا، قامت الفنانة التشكيلية جويس ويلاند (١٩٣١-١٩٩٨) بصنع أفلام ذات حس فكاهى لاذع، تستبق العديد من الأفلام البنيوية مثل "حياة وغذاء فأر فى أمريكا الشمالية" (١٩٦٨) الذى يجاور بين لقطات لفأر، وشريط صوت يحكى عن الفئران باعتبارها أبطالا لحكايات عن القمع السياسى والتحرر. وبعد أن صنعت الفيلمين الطليعيين "العقل قبل العاطفة" (١٩٦٨-١٩٦٩) و"بيير فاليير" (١٩٧٢)، كرست أفلامها للقضايا الكندية، لتصل إلى جمهور أوسع مع فيلمها الروائى الطويل النسوى "الشاطئ البعيد" (١٩٧٦).

وخلال تلك الفترة، تم صنع العديد من الأفلام التجريبية المهمة خارج الولايات المتحدة. لقد كان نورمان ماكلارين (١٩١٤-١٩٨٧) يصنع منذ الثلاثينيات حتى الثمانينيات أفلامًا بارعة قصيرة بالتحريك والتمثيل الحى لهيئة السينما القومية فى كندا. كما أن الفيلسوف الفرنسى جى ديبور صنع العديد من الأفلام، مثل "مرور عدد من الناس خلال فترة قصيرة من الزمن" (١٩٥٩)، و"نقد الانفصال" (١٩٦١)، والتى تهدف لاستثارة توقعات الجمهور التقليدية، وتشريح تلاعب وسائل الإعلام الجماهيرية. وفى اليابان كان تاكاهيتو إيمورا (ولد عام ١٩٣٧) قد بدأ سلسلة من الأفلام القصيرة الفضائحية بفيلم "الحب" (١٩٦٢).

ثلاثة أنواع من السينما التجريبية

في أواخر الستينيات اتخذت السينما التجريبية توجهًا جماليًا جديدًا. ففي مقالة نشرت في "فيلم كالتشر" في عام ١٩٦٩، حدد الناقد بي آدامز سيتني الفيلم البنيوي باعتباره "الرابطة القوية لمضمون وشكل يهدفان لاستكشاف أوجه المادة" (فيلم كالتشر ريدر، ص ٣٢٧)، وهو ما يصبح واضحًا بعد مقارنة هذه الأفلام بتقاليد السينما الطليعية السابقة. ففي أفلام براكيدج وبيلي، يعتمد الإيقاع على ما تم تصويره، أو على التداعيات الممكنة من خلال التلاعب بالشكل. وعلى سبيل المثال في فيلم "نافذة ماء طفل يتحرك" (١٩٦٢)، تقوم قطعات براكيدج المونتاجية السريعة بتجزيئ الزمن، والربط بين بطن زوجته الحامل جين بولادة طفلتهما. وعلى النقيض فإن الأفلام البنيوية لا تحتوي على "إيقاع" بقدر ما تصنع أنظمة – كما يقول عنها سيتني تقدم المضمون في "مختصر ضئيل" (السابق، ص ٣٢٧). الفرجة على فيلم بنيوي إذن تشبه إلى حد ما الفرجة على سلسلة من أوراق الدومينو: فعندما تقع الورقة الأولى يتوجه اهتمامنا إلى الطريقة التي سوف يستجيب بها نظام أوراق الدومينو كلها، وليس إلى الأوراق ذاتها. ويعتبر سيتني أن أفلام "مصنع آندي وارهول" مثل "النوم" (١٩٦٣) و"الأكل" (١٩٦٣) سوابق مهمة للسينما البنيوية، خاصة في اعتمادها على الأداء المرتجل وأوضاع الكاميرا الثابتة. وفي أواخر هذا العقد، تحول السينمائيون الطليعيون إلى السينما البنيوية. وفيلم مايكل سنو المهم "الطول الموجي" (١٩٦٧) مبني حول لقطة زووم تستمر خمسًا وأربعين دقيقة تتحرك من لقطة واسعة لدور علوي في نيويورك إلى لقطة قريبة إلى صورة لأمواج المحيط على جدار بعيد في شقة هذا الدور العلوي واستمر سنو في استكشاف تغيرات الكادر في "جيئة

وذهابًا" (١٩٦٩)، وهو لقطة لفصل دراسى تم تصويرها بكـاميرا تتحـرك حركة بانورامية متسارعة، وفى فيلم "المنطقة المركزيـة" (١٩٧١) لوحـة لمنظر خلوى فى شمال مقاطعة كويبك تم تصويرها بواسطة آلة تدور فـى سلسلة آلية من حركات البانوراما الدائرية.

وقام الناقد ديفيد جيمس بتحديد أصل السينما البنيوية فـى "اختـزالات ثورية سينمائية" للحركة الفنية "فليكساس" فى الستينيات، مثل أعمال نام جون بيك (١٩٣٢-٢٠٠٦)، "تأمل يوجا للسينما" (١٩٦٤)، وهـو إسـقاط علـى الشاشة لسطح مضئ فارغ، يظهر فيه أحيانًا بعض الخربشات والتراب، وهو عمل يشير إلى سينما منشغلة بسماتها الشكلية الخاصة بها. وأفلام فليكساس، والأفلام البنيوية التى نتجت عنها، تستكشف الطبيعة المادية للسينما كوسـيط فنى، والمراحل المختلفة لعملية الإنتاج. وعلى سبيل المثال فإن بيتر كوبيلكا (ولد عام ١٩٣٤) صنع فيلم "أرنولف راينر" (١٩٥٨-١٩٦٠)، وصنع تونى كونراد "ارتعاشة الضوء" (١٩٦٦)، وهى أفلام تتألف فقط من تبادل كادرات الأبيض والأسود من أطوال مختلفة، لاستكشاف المؤثرات الضوئية لارتعاشة الضوء. وأفلام بول شاريتس (١٩٤٣-١٩٩٣) مثل "فيروس سدس الشعاع" (١٩٦٦)، تضيف الألوان، والخربشات على الفيلم الخام، وتـضيف أيـضًا صورًا لوجوه تظهر وتختفى مثل ارتعاشة الضوء. وتشوه المكان من خـلال تغير البعد البؤرى للعدسة هو موضع فيلم إيرنى جيهر (ولـد عـام ١٩٣٤) "سرعة هادئة" (١٩٧٠)، الذى يجاور بين لقطة عامة لممر خـال بلقطـات لنفس الممر بينما تقترب الكاميرا فى حركة زووم. وفـيلم لارى جوتهـايم "لقطات لحظيرة" (١٩٧١) يستكشف طبيعة التجـسيد والنـسخ الـسينمائى بواسطة تصوير منظر خلوى فى ظروف ضوء متغيرة وبأفلام خام مختلفة.

وفيلم جيه جيه ميرفى "جيل الطبعة" (١٩٧٣-١٩٧٤) يستخدم قصاصة فيلمية من دقيقة واحدة ليتلاعب بها خمسين مرة، وخلال ذلك يحولهـا إلـى شئ مجرد. (يقوم ميرفى أيضًا بتشويه الصوت، وفى أحد تحـولات القـصاصة تتشوه الصورة ويصبح الصوت أوضح، وفى تحول آخر يحـدث العكـس). وفى بريطانيا كان مالكولم لى جريس، وبيتر جيدال، وفى ألمانيا كان فـيلهلم وبريجيت هاين، يعملون بتلك الطريقة.

ويتناول "الفيلم حيث تظهر أرقام حافة الكادر، وثقوب الشريط، وذرات التراب" (أوين لاند، ١٩٦٦)، مسألة حبيبـات الـصورة الـسينمائية وذرات التراب عليها، ويركز على دور النجومية الذى قامت به واحدة من أهم ممثلى السينما الذين تم تجاهلهم، وهى "الفتاة الصينية" التى يستخدمها عمال المعامل للتأكد من وجود النسخة. ويحلل فيلم كين جيكوبز "توم، توم، ابـن الزمـار" (١٩٦٩) فيلمًا قصيرًا يعود إلى عام ١٩٠٥ ويحمل نفس الاسـم، فيـسرع بالمادة الأصلية ويحركها إلى الوراء، أو بالاقتراب بحركـة الـزووم علـى أجزاء من "الميزانسين" إلى درجة تصبح فيها الصورة مجرد نقـاط ضـوء تجريدية وذات حبيبات واضحة. وطبيعة العرض ذاتها هى موضـوع فـيلم "خط يحدد مخروطًا" (أنطونى ماكال، ١٩٧٣)، والذى يطلب من الجمهـور أن يقف فى معرض ويراقب آلة عرض تلقى شعاعًا ضوئيًا يـشكل بـبطء (عبر ما يزيد على نصف ساعة) الشكل الذى يتحول إلى مخروط.

وأهم سينمائى بنيوى هو هوليس فرامبتون (١٩٣٦-١٩٨٤)، الذى بدأ حياته الفنية بسلسلة من الأفلام التى تستكشف استخدام أقل العناصر السينمائية الأساسية. وينظم فيلم "كتاب تعليمى مبدئى عن الأسـلحة" (١٩٦٦) صـورًا لفنانى نيويورك فى بناء شبكى صارم، ويعرِّض فيلم "ليمون" (١٩٦٩) ثمرة

إلى سلسلة من التصميمات الضوئية دائمة التغير. وتمتد رؤية فرامبتون وتتعمق فى "زورنس ليما" (١٩٧٠)، والمتأثر بقوة بدراسات حركة الحيوانات التى قام بها قبل ولادة السينما إدوارد مايبريدج. وسلسلة الأفلام السبعة "هيباكس ليجومينا" (١٩٧١-١٩٧٢) هى عمل فرامبتون الملحمى الأهم، إنه خلاصة ابتكارات شكلية فى أكثر تجسيداتها اكتمالا - كما فى الجزء الأول "نوستالجيا" (١٩٧١) - وتأثيرًا على المستوى الذهنى والوجدانى. توفى فرامبتون فى عام ١٩٨٤ عن عمر ثمانية وأربعين عامًا، وقضى العقد الأخير من حياته فى صنع ملحمته التى لم تكتمل "ماجيلان" (١٩٧٢-١٩٨٠)، وأجزاء منها - خاصة "جلوريا!" (١٩٧٩) - تعتبر أفلامًا مستقلة بذاتها.

كانت الأفلام البنيوية مؤثرة بما فيه الكفاية لكى تنتشر فى العديد من البلدان المختلفة. واجتمع سينمائيون مثل مالكولم لى جريس وبيتر جيدال فى "تعاونية لندن للسينمائيين" لعرض أعمالهم البنيوية، ومناقشة مستقبل الحركة الطليعية، أما فى فرنسا فقد بدأت روز لوديه سلسلة من عروض شرائط ١٦ مم تستكشف الانتقالات كادرًا بكادر، وتأثير ذلك على الجمهور.

ومع ذلك فإن حركة السينما البنيوية كانت قد انتهت فى جوهرها فى منتصف السبعينيات. لقد كانت الأفلام البنيوية تمثل انتصارًا للتصميمات الشكلية، لكن جيلا جديدًا من الفنانين التجريبيين اليساريين انتقدوا الطبيعة اللاسياسية لأفلام مثل "الطول الموجى" و"توم، توم، ابن الزمار" وبدأوا فى صنع أفلام ذات مضمون أيديولوجى تعالج مسائل اجتماعية مثل النسوية والاستعمار. لكن أصداء السينما البنيوية استمرت فى السينما الطليعية التى جاءت بعد ذلك، ففيلم "عض أو اسبح" (سو فريدريش، ١٩٩٠) يقتفى أثر

"زورنس ليما" فى بنائه المشابه للأبجدية، وفيلم "تياترو الأمازون" (شـــارون لوكهارت، ١٩٩٩) تعليق ساخر على النزعة الاستعمارية الثقافية، وتحــديث أسلوبى للفيلم البنيوى "تيكرولوجى" (١٩٧١) من صنع ستانديش لودير، وهو فيلم من لقطة واحدة لأناس على سلم كهربائى، ويتم عرض اللقطة عكــسيًا. لكن السينمائيين البنيويين أدركوا أن السمات الشكلية للسينما يمكن أن تنجز ما هو أكثر من مجرد حكاية القصص، وتصنع أعمالا فنية تكشف لنا عــن أن حركة زووم يمكن أن تكون أحيانًا أكثر من مجرد حركة زووم، وأنها يمكن أن تجسد طريقة فى الرؤية.

وهناك موجة مهمة أخرى فى السبعينيات للسينما التجريبيـــة، كانــت متزامنة بشكل ما مع السينما البنيوية، وهى حركة نهوض "الأفلام الناطقــة الجديدة"، وهى أفلام طويلة متأثرة بنظرية نقدية وبأفلام الفن السياسية لجــان لوك جودار (ولد عام ١٩٣٠)، وجان مارى ستراوب (ولــد عــام ١٩٣٣)، ودانييل أوييه (ولد عام ١٩٣٦). وبرغم أن معظم الأفلام التجريبية قصيرة، فإن الفيلم التجريبى الطويل له جذوره، فخلال الخمسينيات والستينيات، بينما كان ديرين وبراكيدج يصنعان أفلامهما القصيرة المهمة كان هناك طليعيــون آخرون يصنعون أشكالا أطول وأكثر سردية، ففيلما رون رايــس (١٩٣٥-١٩٦٤) المليئ بالإيقاع "حرامى الزهور" (١٩٦٠)، و"ملكة سبأ تقابل الرجل الذرى" (١٩٦٣)، فيلمان طويلان يعرضان ارتجالات ملهمة للممثل تيلــور ميد، بينما كانت أفلام وارهول خلال الستينيات أطول فى العادة من معظــم الأفلام الهوليودية، وكان بعض هذه الأفلام، مثل فتيــات تشيلــسا" (١٩٦٦) تعرض فى دور عرض الدرجة الأولى للسينما السائدة.

وكانت الأفلام التجريبية الناطقة الطويلة التى ظهرت فى السبعينيات نوعًا أكثر تخصصًا من السينما الطليعية، فهى تتسم بالارتباط بنظرية نقدية، وعودة إلى رواية القصص، وإن كان ذلك عن طريق تفكيك رواية القصة. (معظم هذه الأفلام قصص ومقالات عن القصص فى وقت واحد). وهذه السمات واضحة فى فيلم لورا ميلفى (ولدت عام ١٩٤١) وبيتر وولين (ولد عام ١٩٣٨) "ألغاز أبى الهول" (١٩٧٧) الذى يحكى قصة لويز، المرأة التى تتحدث إلى زميلاتها عن رعاية الأطفال، وتقرر الانتقال من منزل إلى شقة. وشكل الفيلم يدين الكثير إلى جودار، لكن سرده جديد من نوعه: إنه محاولة لاقتناص حياة امرأة دون اللجوء إلى نمط التحديق من وجهة نظر الرجال.

وبعض المؤلفين المهمين فى هذا السياق يتضمنون إيفون راينر (ولدت عام ١٩٣٤)، وترينه تى مينه ها (ولدت عام ١٩٥٣). بدأت راينر حياتها الفنية بالرقص، وأضافت النزعة الثورية الجمالية والسياسية إلى الأداء التى كانت تقدمه كجزء من مسرح جودسون للرقص. وأفلامها مثل "فيلم عن المرأة التى..." (١٩٧٤)، و"امتياز" (١٩٩٠)، تشكل نوعًا من السيرة الذاتية الروحية، وتعالج موضوعات متنوعة حيث إن راينر ذاتها مرت بتجارب وملاحظات متنوعة خلال حياتها. وتعبر هذه الأفلام عن إيمان راينر بالحياة اليومية كأرض للصراع، وتعرض كيف أن ما هو شخصى يكون سياسيًّا دائمًا. أما ترينه تى مينه ها، فقد كانت ذات خلفية متعددة ثقافيًّا، فقد عاشت فى فرنسا، والولايات المتحدة، وغرب أفريقيا، وهو ما يظهر فى أفلامها "إعادة التجميع" (١٩٨٢)، "فضاءات عارية – الحياة مستديرة" (١٩٨٥)،

و"اللقب فييت والاسم نام" (١٩٨٩). وهذه الأفلام تتخلى عن الأشكال السردية والتسجيلية التقليدية، وتبحث عن طرق طليعية لتقديم أناس من مجتمعات مختلفة (تشمل السنغال، موريتانيا، بوركينافاسو، فيتنام) لجمهور العالم الأول. لكن أعمالها الحديثة تكشف عن صعوبة الحفاظ على ممارسات الفيلم التجريبي الناطق الجديد فى الثقافة السينمائية المعاصرة. ويقول بيتر وولين فى مقالته المهمة "نزعتان طليعيتان" أن فيلم الفن المسيس على طريقة جودار، والفيلم التجريبي الشكلانى، كانا قطبان توأمان فى النزعة الثورية السينمائية خلال الستينيات، وأنه يمكن فهم الفيلم التجريبى الناطق الجديد كمحاولة لجمع هذين القطبين معًا (قراءات وكتابات، ص ٩٢-١٠٤). لكن منذ الستينيات تحولت سينما الفن بشكل حاسم بعيدًا عن السياسات الراديكالية، بينما استكشفت السينما التجريبية عديدًا من المعالجات، بعضها شكلى والبعض الآخر ليس كذلك.

وكان أحد الأشكال المتحولة للسينما التجريبية قد حدث فى أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات، عندما قامت مجموعة من فنانى نيويورك بصنع أفلام تحاكى جماليات "اصنع بنفسك"، والعدمية الزائفة فى موسيقى البانك روك المبكرة. كانت هذه الأفلام من مقاس ٨ مم وبميزانية ضئيلة، ورفضت المعايير الهوليودية، وادعاءات النزعة الشكلانية فى السينما التجريبية. وبرغم أن هذه الحركة حملت العديد من الأسماء ("السينما الجديدة"، "سينما اللاموجة")، فقد كان اسم "سينما الانتهاك" هو الأكثر شيوعًا بسبب استخدامه للتعريف فى "مانيفستو سينما الانتهاك" (١٩٨٥) الذى كتبه

نيد زيد، وهو البيان الذى يبدأ بشجب "البلادة المعروفة باسم البنيوية"، وأعمال "غير الموهوبين من أمثال براكيدج، وسنو، وفرامبتون، وجيهر، وبرير، الخ"، كما يحتفى بأفلام تهاجم مباشرة "كل نظام قيمى معروف للإنسان" ص ٤٠). ومثل معظم البيانات، فإن "انتهاك" زيد يقتل الأب، وينادى بانقطاع كامل عن الماضى الذى عفى عليه الزمن. لكن الكثير من أفلام سينما الانتهاك كانت فى جوهرها عرضًا لسلوك فضائحى، وهى ابن منطقى لتقاليد السينما التجريبية التى تتضمن أفلام كيرت كرين (١٩٢٩-١٩٩٨) القصيرة للأكشن المادى فى الستينيات، وأفلام فيتو أكونشى (ولد عام ١٩٤٠) من مقاس ٨ مم فى أوائل السبعينيات للأفلام التسجيلية لفنون الأداء (والتى تسجل قيام أكونشى بتغطية شرجه بالجبس، وسحق الصراصير فى جسده). والفارق المهم بين هذه الأفلام السابقة وسينما الانتهاك هو مكان العرض، فأفلام كرين وأكونشى كانت تعرض فى جمعيات السينما ومعارض الفن، بينما كانت أفلام الانتهاك تعرض غالبًا فى حانات البانك فى مدينة نيويورك.

وبرغم أنه كان من الواضح أن بيان زيد هو مبالغة تسعى إلى الدعاية، فإن سينما الانتهاك قدمت طوال الثمانينيات موجة قوية من السينمائيين الطليعيين وأفلامهم. وفى الكثير من الأفلام التى صنعت ما بين ١٩٧٨ و ١٩٨١، مثل "محادثات جيربيير" (١٩٧٨)، و"الجميلة تصبح الوحش" (١٩٧٩)، و"غنيمة ليبرتى" (١٩٨٠)، فإن فيفيين ديك جمعت بين المقابلات التسجيلية، والقصص الميلودرامية، وأسلوب الكاميرا شديد العصبية الملائم

تمامًا لأفلام ٨ مم قليلة الجودة. وفيلم بيث وسكوت بـــى "صـــندوق أســـود" (١٩٧٨) هجوم بالصوت المجسم يتعامل مع متفرجه على أنه سجين يتعرض للتعذيب. وهناك آخرون من صانعى أفلام الانتهاك المهمة وهـــم: ريتـــشارد كين، أليس ويتينستين، كاساندرا ستارك، إيريك ميتـــشيل، كيمبـــرا فـــاهلر، جيمس نيرس، وزيد نفسه، والذى كان ميله للمحاكاة الساخرة ظاهرًا فى أفلام مثل Geek Maggot Bingo (١٩٨٣)، وهو تنويع ساخر على أفلام الرعـــب من حـــرف (ب)، والتقليـــد الـــساخر للفيـــديو The Lord of the Cocking (٢٠٠٢). وكانت هناك عوامل عديدة، مثل تجديد الحى الشرقى الجنوبى من مدينة نيويورك، وانتشار الإيدز، قد ساعدت على نهاية سينما الانتهاك. ومع ذلك فإن العديد من فنانى الطليعة المعاصرين، مثـــل بيجـــى أويـــش، يـــون موريتسوجو، لوثر برايس، مارثا كولبيرن، يحملون آثار سينما الانتهاك.

المشهد المعاصر

طبقًا للعديد من النقاد، فإن عالم السينما التجريبية قد تعرض لتنـــاقص الحيوية والإبداع خلال الثمانينيات. ومن بين الأسباب – طبقًا لما ذكره بول آرثر – كان الارتفاع السريع لتكـــاليف تحمـــيض وطبـــع فـــيلم ١٦ مـــم، والاستقطاعات فى الدعم الحكومى والخاص، والتحديات الاقتصادية والجمالية التى فرضها الفيديو. لكن – ومع حلول التسعينيات – كان من الواضـــح أن الحركة تمضى إلى حالة بعث. وظلت شخصيات أقدم مثل براكيدج وميكاس وجيكوبز فى حالة نشاط، كما ظهر جيل جديد مـــن الفنـــانين، والنزعـــات الجمالية، واستراتيجيات العرض.

ومن هذه النزعات فى الإنتاج التجريبى المعاصر استخدام "الأشكال القديمة"، فقامت سادى بينينج (ولدت عام ١٩٧٣) ابنة السينمائى جيمس بينينج (ولد عام ١٩٤٢) بتصوير أفلام سيرة ذاتية مثل "لو كان لكل فتاة يوميات" (١٩٩٠)، و"لم يكن الحب" (١٩٩٢) من خلال كاميرا بيكسيلفيجن ٢٠٠٠، وهى كاميرا فيديو أبيض وأسود للأطفال تسجل صورًا صغيرة مشوشة على شريط كاسيت صوتى، وكانت هذه الكاميرا موجودة فقط ما بين عامى ١٩٨٧ و ١٩٨٩، لكن أعمال سادى وسينمائيين آخرين (جو جيبونز، مايكل ألميريدا، بيجى أويش، إيريك ساكس) حافظوا على وجود هذه الكاميرا. واستمر العديد من السينمائيين الطليعيين فى استخدام كل من كاميرا ٨ مم العادية وكاميرا سوبر ٨ مم، وكانوا متحمسين للسمات الجمالية لصناعة السينما بالمقاسات الصغيرة. وربما كان أهم تجسيد لذلك هو عرض "كبير مثل الحياة: تاريخ أمريكى لأفلام ٨ مم"، حيث عرضت أفلام من مقاسات صغيرة صنعها كونر، وبراكيدج، وويلاند، وآخرون، وذلك فى متحف نيويورك للفن الحديث، وسينماتيك سان فرانسيسكو بين عامى ١٩٩٨ و ١٩٩٩.

ومثل هذه العروض فى المتاحف جزء مهم من توزيع السينما التجريبية، لكن الابتكار الحقيقى فى مجال العرض خلال العقد الأخير كان دور العرض الصغيرة التى يديرها سينمائيون وهواة مخلصون لعرض أفلام من خارج التيار الرئيسى. وكانت أول سينما صغيرة معاصرة هى "توتال موبايل هوم ميكروسينما" التى تأسست فى عام ١٩٩٣ بواسطة ريبيكا بارتون

وديفيد شيرمان فى الدور السفلى من عمارة فى سان فرانسيسكو، وعند نهاية التسعينيات كانت قد ظهرت على الأقل مائة من هذه الدور فى مدن مختلفة فى أنحاء الولايات المتحدة. ومن أشهرها "روبرت بيك ميموريال سينما " فى قرية جرينويتش، والتى بدأها السينمائيان برادلى إيروس وبرايان فراى، و"السينما الأخرى" فى سان فرانسيسكو التى قام بترميمها وإصلاحها فنان الكولاج الشهير كريج بولدوين، و"أورورا بيكتشر شو" التى أسسها أندريا جروفر فى كنيسة فى هاوستون. وربما كان أكثر البرامج طموحًا هو فى "بلايندينج لايت" (١٩٩٨-٢٠٠٣) التى تحتوى على مائة مقعد، وتعمل ست ليالٍ كل أسبوع فى فانكوفر.

وبرنامج "نظرات من الطليعة" فى مهرجان نيويورك السينمائية، والذى أسسه الناقد مارك ماكيلهاتن، مع رئيس تحرير "فيلم كومينت" جافين سميث، فى عام ١٩٩٧، هو نموذج سنوى مثالى لعالم السينما التجريبية. والنشاطات المستمرة فى منافذ عرض مثل "سينماتيك سان فرانسيسكو"، و"أرشيف أنطولوجى للسينما"، وسينمائيى شيكاجو"، بالإضافة إلى تزايد دور السينما الصغيرة والبرامج المتجولة مثل "سينما بلاك ماريا" لجون كولومبوس، ومهرجان الفيديو، ومهرجان "مادكات"، قد جعلت مشاهدة الأفلام التجريبية أكثر يسرًا، وهو ما يتأكد اليوم مع القدرة على تحميل الأفلام من مواقع الإنترنيت.

انظر أيضًا:

"التحريك"، "السريالية"، "الفيديو".

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Arthur, Paul. *A Line of Sight: American Avant-Garde Film Since 1965*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.

Dixon, Wheeler Winston. *The Exploding Eye: A Re-Visionary History of 1960s American Experimental Cinema*. Ithaca: State University of New York Press, 1998.

Horak, Jan-Christopher, ed. *Lovers of Cinema: The First American Film Avant-Garde, 1919–1945*. Madison: University of Wisconsin Press, 1995.

James, David E. *Allegories of Cinema: American Film in the Sixties*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1989.

Le Grice, Malcolm. *Abstract Film and Beyond*. Cambridge, MA: MIT Press, 1977.

MacDonald, Scott. *Cinema 16: Documents Toward a History of the Film Society*. Philadelphia: Temple University Press, 2002.

———. *A Critical Cinema: Interviews with Independent Filmmakers*. Berkeley: University of California Press, 1988.

Posner, Bruce, ed. *Unseen Cinema: Early American Avant-Garde Film, 1893–1941*. New York: Anthology Film Archives, 2001.

Rabinovitz, Lauren. *Points of Resistance: Women, Power, and Politics in the New York Avant-Garde Cinema, 1943–1971*. 2nd ed. Urbana: University of Illinois Press, 2003.

Rees, A. L. *A History of Experimental Film and Video*. London: British Film Institute, 1999.

Sitney, P. Adams, ed. *Film Culture Reader*. 2nd ed. New York: Cooper Square Publishers, 2000.

Small, Edward S. *Direct Theory: Experimental Film/Video as Major Genre*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1994.

Wollen, Peter. "The Two Avant-Gardes." *Readings and Writings: Semiotic Counter-Strategies*, 92–104. London: Verso, 1982.

Zedd, Nick. "The Cinema of Transgression Manifesto." *Film Threat Video Guide* 5 (1992): 40.

كتب هذا الفصل: كريج فيشر

مايا ديرين

(ولدت باسم إلينــاتورا ديرينكوفــسكى فــى كيــف، روســـيا فـــى ٢٩ أبريـــل ١٩١٧، توفيـــت فى ١٣ أكتوبر ١٩٦١).

مايا ديرين واحدة من أهم النساء فى الـــسينما التجريبيـــة الأمريكيـــة، هاجرت مع والديها فى عام ١٩٢٢ إلى الولايات المتحدة، حيـــث طـــورت اهتمامًا شديدًا بالفنون ساعدها على الانطلاق فى حياة فنية مبكرة ومتنوعة، تضمنت فترة من التجوال مع فرقة كاثرين دنهام للرقص. وفى عام ١٩٤١، وعندما مع الفرقة فى لوس أنجلس، التقت وتزوجت من السينمائى أليكساندر هاميد. وفى عام ١٩٤٣ اتخذت لنفسها اسم "مايا" (الذى يعنى بالهندية "وهم"، وصنعت فيلم "شبكات ما بعد الظهيرة"، وهو دراما نفسية حالفـــة بـــالتكرار الرمزى الساحر، وكان بمثابة بث النشاط فى الحركة الطليعية الأمريكية.

وحب ديرين للرقص يعبر عن نفسه فى أفلام تالية، مثل "فى الأرض" (١٩٤٤)، وهو حلم عن وصول النساء إلى السلطة يبرز حركـــات ديـــرين الرشيقة، و "دراسة كوريوجرافى للكاميرا" (١٩٤٥)، وهو بورتريه للراقص تالى بيتى وهو يتحرك من السكون التام إلى قفزة قوية تشبه حركات الباليه. وهذا الفيلم، مع "شبكات"، و"فـــى الأرض"، يوحـــدها بـــصمة ديـــرين فـــى

استراتيجيات المونتاج، الحركات المتدفقة التى تصنع جسورًا بين قطعات مونتاجية حادة فى أماكن مختلفة. وفى "دراسة" على سبيل المثال، فإن قفزة بيتى تعبر من خلال غرفة، ومتحف فن، وعلى خلفية السماء، ثم تنتهى فى الغابة، عندما ينزل على عقبيه، وينتهى إلى السكون.

وجوهر السينما عند ديرين هو الجمع بين أحداث الحياة الحقيقية والتلاعب الفنى. وفى مقالاتها: "السينماتوغرافيا: الاستخدام الخلاق للواقع"، تقول إن الفوتوغرافيا والسينما هما فن "الحدث الذى يتحكم فيه"، و"التوازن الرقيق" بين التلقائية والتصميم المتعمد فى الفن. ثم تمتد ديرين بمفهوم "الحدث الذى يتم التحكم فيه" ليشمل تلك السمات الشكلية - الحركة البطيئة، الصور السالبة، المونتاج القافز غير المترابط - التى تشكل وتغير صور الحياة الحقيقية التى تصورها الكاميرا السينمائية.

وأفلام ديرين الأخرى تشبه "شبكات"، مثل "طقس فى الزمن المتحول"، (١٩٤٦)، وفيلم الرقص "تأملات فى العنف" (١٩٤٨)، و"العين الخاصة لليل" (١٩٥٨). وفى عام ١٩٤٦ انفصلت ديرين عن ألكساندر هاميد. وفى أواخر الأربعينيات أصبحت شغوفة بالعقيدة الدينية والرقص الخاصين بجزر هاييتى، وسافرت ثلاث مرات إليها لكى تقوم بالبحث الذى ظهر فى كتاب "خيالة إلهيون: آلهة السحر فى هاييتى" (١٩٥٣)، بالإضافة إلى ساعات من اللقطات لطقوس من هاييتى (بعضها تم مونتاجه فى فيلم الفيديو "خيالة إلهيون"). وأصبحت ديرين أسطورة فى قرية جرينويتش فى مدينة نيويورك، بسبب ممارستها للسحر والمساعدة التى قدمتها للسينمائيين التجريبيين الشباب. وقامت بتأسيس "مؤسسة السينما الإبداعية (CFF) لكى تقدم المساعدة المالية للسينمائيين الجدد، مثل ستان براكيدج، وستان فاندربيك، وروبرت برير، وشيرلى كلارك، وكارمن دافينو.

مشاهدات مقترحة:

"شبكات ما بعد الظهيرة" (١٩٤٣)، "فى الأرض" (١٩٤٤)، "دراسة فى كوريوجرافى للكاميرا" (١٩٤٥)، "طقس فى الــزمن المتحــول" (١٩٦٤)، "تأملات فى العنف" (١٩٤٨).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Clark, VeVe, Millicent Hodson, and Catrina Neiman. *The Legend of Maya Deren: A Documentary Biography and Collected Works*, vol. 1, part 1: *Signatures (1917–42)*. New York: Anthology Film Archives/Film Culture, 1984.

Clark, VeVe, Millicent Hodson, and Catrina Neiman. *The Legend of Maya Deren: A Documentary Biography and Collected Works*, vol. 1, part 2: *Chambers (1942–47)*. New York: Anthology Film Archives/Film Culture, 1988.

Deren, Maya. "Cinematography: The Creative Use of Reality." *Film Theory and Criticism*, edited by Leo Braudy and Marshall Cohen, 187–198. New York: Oxford University Press, 2004.

Nichols, Bill, ed. *Maya Deren and the American Avant-Garde*. Berkeley: University of California Press, 2001.

كريج فيشر

آندى وارهول

(ولد باسم أندرو وارهولا، فى فوريست سيتى، بنسلفانيا، فى ٦ أغسطس ١٩٢٨، توفى فى ٢٢ فبراير ١٩٨٧).

ربما كان آندى وارهول هو أشهر فنان أمريكى فى القرن العشرين، درس الفن التجارى فى جامعة كارنيجى ميلون. وفى عام ١٩٤٩ انتقل إلى مدينة نيويورك، وشق طريق حياته الفنية كفنان إعلانات. وفى بداية الستينيات، أصبح رائدًا فى البوب آرت عندما خلق لوحات تعرض الأيقونات الأكثر انتشارًا فى الثقافة الشعبية الأمريكية، مثل عبوات شوربة كامبيل، وصناديق بريللو، ومشاهير مثل إلفيس بريسلى ومارلين مونرو. ومع تزايد الطلب على أعماله، أنشأ وارهول "المصنع، وهو ورشة ومكان التقاء حيث كان يشرف على "عمال الفن" الذين يصنعون "الأعمال الأصلية" له. وكانت موضوعات فنه هى وسائل الإعلام، ومنتجات الإنتاج على مستوى جماهيرى، وكان الفن فى "المصنع" يتم خلقه من خلال خطوط تجميع ارتجالية.

ومن النشاطات الفنية لوارهول خلال الستينيات كانت السينما التجريبية. ومثلما كان فنه التصويرى يستخدم البساطة ليتحدى مفاهيم "الفن"،

فإن أفلامه الطليعية كانت تتبنى استراتيجيات جمالية واقعية تشبه جماليات رواد السينما الأوائل، لوى وأوجست لوميير. لقد عاد وارهول بالسينما إلى نقطة الصفر باستخدام كاميرا ١٦ مم، وتشجيع الأداء غير المتقن. وكان وارهول يتعاقد أحيانًا مع كتاب (عادة مع الكاتب المسرحي من خارج برودواى، رونالد تافيل) لكى يقدموا سيناريوهات، لكن كثيرًا ما كان فريق العمل فى "المصنع" يصور من خلال فكرة محورية فقط، مفتوحة لمزيد من الارتجال، واعتبارها مجرد نقطة بداية. وفى فيلم "القبلة" (١٩٦٣) قدم وارهول العديد من تنويعات قبلات العاشقين (مختلف الجنس أو المثليين)، كل منهم يقف أمام الكاميرا لمدة ثلاث دقائق. وفى فيلم "النوم" (١٩٦٣) استخدما القليل من زوايا الكاميرا لتصوير الشاعر جون جورنو وهو يغفو. وكان لأفلام وارهول تأثير عميق على الممارسة الطليعية خلال الستينيات، خاصة للسينمائيين البنيويين آنذاك.

وكانت أفلام وارهول فى منتصف الستينيات مبنية على البناء البسيط لأفلامه المبكرة. وفيلم "قضاء داخلى وخارجى" (١٩٦٥) يصنع تجاورًا لصور فيديو "للنجمة الساطعة" عند وارهول، إيدى سيدويك، مع لقطات لها تعليق على صورتها، بينما كان فيلم "فتيات تشيلسا" (١٩٦٦) – الذى عرض تجاريًا فى مدينة نيويورك – يستخدم شاشتين لكى يصور قاطنى فندق تشيلسا فى مانهاتن. ولعل العمل الملحمى لوارهول هو "أربع نجوم" (١٩٦٦-١٩٦٧)، وهو سلسلة تمتد خمسًا وعشرين ساعة من صور الطبع المتعدد (آلتا عرض تسقطان صورًا على شاشة واحدة فى وقت واحد) والذى عرض لمرة واحدة ثم تم تفكيكه.

وبعد إطلاق الرصاص على وارهول واقترابه من الموت، على يد فاليرى سولاناس فى يونيو ١٩٦٨، توقف عن صنع الأفلام، وفوض النشاطات السينمائية فى "المصنع" لتلميذه بول موريسى، الذى استمر فى إخراج العديد من الأفلام المتأثرة بأسلوب وارهول، لكنها كانت أقرب للأفلام الروائية من التيار السائد، مثل "لحم" (١٩٦٨)، و"نفاية" (١٩٧٠)، و"حرارة" (١٩٧٢)، و"لحم لفرانكينشتاين: (١٩٧٣) و"دم لدراكيولا" (١٩٧٤).

مشاهدات مقترحة:

"القبلة" (١٩٦٣)، "النوم" (١٩٦٣)، "إمبراير" (١٩٦٤)، "فتاة غنية صغيرة فقيرة" (١٩٦٥)، "مُطاردى" (١٩٦٥)، "فتيات تشيلسا" (١٩٦٦)، "مطعم عارى" (١٩٦٧)، "فيلم أزرق" (١٩٦٩).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Gidal, Peter. *Andy Warhol: Films and Paintings*. New York: Dutton, 1971.

Koch, Stephen. *Stargazer: Andy Warhol's World and His Films*. 2nd ed. New York: M. Boyars, 1985.

Koestenbaum, Wayne. *Andy Warhol*. New York: Penguin, 2001.

O'Pray, Michael, ed. *Andy Warhol: Film Factory*. London: British Film Institute, 1989.

Warhol, Andy. *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B & Back Again)*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975.

كريج فيشر

ستان براكيدج

(ولد فى كانساس سيتى، ميسورى، فى ١٤ ينـاير ١٩٣٣، توفى فى ٩ مارس ٢٠٠٣).

ستان براكيدج هو أكثر السينمائيين التجريبيين فـى تـاريخ الـسينما الأمريكية غزارة فى الإنتاج وتأثيرًا، كما كتب دراسات مهمة عـن أعمالـه وأعمال سينمائيين آخرين. وأكثر فقرة يتم اقتباسها فـى النقـد الـسينمائى التجريبى هى افتتاحية النص الذى كتبه براكيدج "مجـازات عـن الرؤيـة" (١٩٦٣): "تخيل عينًا لا تتحكم فيها قوانين المنظور التى صنعها الإنـسان، عينًا غير منحازة لمنطق التكوين، عينًا لا تستجيب لاسم أى شئ لكنها تعرف الأشياء التى تقابلها فى الحياة من خلال مغامرة الإدراك". إن هـذه الفقـرة تفسر السمة الجمالية الأهم فى أفلام براكيدج: التجريد. ومنذ بدايـة حياتـه الفنية، جمع براكيدج بين الصورة الفوتوغرافية وعلامات وطلاء موضـوع مباشرة على الشريط السينمائى، والعديد مـن أفلامـه خـلال الثمانينيـات والتسعينيات تجريدية تمامًا، لأسباب مالية من جانب، ولإيمانه من جانب آخر بالقوة التحررية فى التجارب الجمالية غير السردية وغير الخطية. وبعـض "مغامرات الإدراك" التجريدية عند براكيدج هى "أسطورة العـين" (١٩٦٧)، و"نص الضوء" (١٩٧٤)، و"رباعية دانتى" (١٩٨٧)، و"ثلج أسود" (١٩٩٤).

حضر براكيدج لفترة قصيرة فى كلية دارتماوث فى منحة دراسية، لكنه وجد الدراسة الأكاديمية غير ملائمة لدرجة أنه أصيب بانهيار عصبى، وترك الدراسة، وقضى أربع سنوات فى الترحال والحياة فى سان فرانسيسكو ونيويورك. وخلال تلك الفترة صنع أفلامه المبكرة، مثل "فاصل" (١٩٥٢) و"سينما الكف" (١٩٥٤).

وخلال صنعه لفيلم "توقع الليل" (١٩٥٨)، الذى كان يهدف أن ينتهى بلقطة انتحاره، وقع فى حب جين كولوم وتزوجها، وظلا متزوجين لتسعة وعشرين عامًا، وبعض أفلامه تسجل لميلاد ونهاية زواجه، من المشاجرات العائلية فى فيلم "منزل الزوجية: لقاء" (١٩٥٩)، ومولد أطفاله فى "نافذة ماء طفل يتحرك" (١٩٥٩)، إلى اغترابه المتزايد عن جين وأطفاله المراهقين فى "غبار معذب" (١٩٨٤). والكثيرون من النقاد يعتبرون إنجاز براكيدج المتفرد هو "كلب نجم رجل" (١٩٦٢-١٩٦٤)، وهو ملحمة من أربع أجزاء تستخدم طبعًا متعددًا لكى يربط بين نشاطات عائلته (التى كانت تعيش آنذاك فى مناطق نائية من ريف كولورادو)، وبين أسطورة وإيقاعات الطبيعة.

وفى عام ١٩٩٦ تم تشخيص إصابة براكيدج بالسرطان، الذى ربما أصابه بسبب الأصباغ التى كان يستخدمها للرسم على الفيلم. وأفلامه الأخيرة تتضمن صورة شخصية بالتمثيل الحى فى فيلم "نافذة ستان" (٢٠٠٣)، و"سلسلة صينية" (٢٠٠٣)، وفيلمًا صنعه براكيدج على سرير احتضاره باستخدام أظافره لخربشة علامات راقصة بيضاء على المستحلب السينمائى الأسود.

مشاهدات مقترحة:

"خاتم العجائب" (١٩٥٥)، "انعكاسات على الأسود" (١٩٥٥)، "توقع الليل" (١٩٥٨)، "نافذة ماء طفل يتحرك" (١٩٥٩)، "ضوء الذباب" (١٩٦٣)،

"كلب نجم رجل" (١٩٦٢-١٩٦٤)، "فعل الرؤية من خلال عيني المرء" (١٩٧١)، "نص الضوء" (١٩٧٤)، "ترنيمة القتل" (١٩٨٠)، "النول" (١٩٦٨)، "أوعية ممتزجة" (١٩٩٦).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Brakhage, Stan. *Essential Brakhage: Selected Writings on Film-Making*. New York: McPherson, 2001

James, David E., ed. *Stan Brakhage: Filmmaker*. Philadelphia: Temple University Press, 2005.

Sitney, P. Adams. *Visionary Film: The American Avant-Garde, 1942–2000*. 3rd ed. New York: Oxford University Press, 2002.

"Stan Brakhage: Correspondences." *Chicago Review* 47/48, nos. 4/1 (Winter 2001–Spring 2002): 11-30.

كريج فيشر

أفـلام استغلال الموضوعات الخاصة

"Exploitation Films"

كانت أفلام استغلال الموضوعات الخاصة جزءًا من صناعة السينما منذ أيامها الأولى. ويشير هذا المصطلح فى الأصل إلى أى فيلم استغلالا أو دعاية فيها قدر كبير من المبالغة أكثر من مجــرد ملــصقات أو مقــدمات إعلانيــة أو إعلانات صحفية عادية. وكانت أصلا تتــضمن أفلامًــا ذات موضــوعات جنسية، وأفلامًا تسجيلية، وحتى أفلامًا دينية. لكــن المــصطلح أشــار فــى الثلاثينيات بشكل خاص إلى الأفلام قليلة الميزانية التى ترك علــى الجــنس، أو العنف، أو شكل آخر من أشكال الفرجة (التى يسميها العامــة فــى مــصر "المناظر" – المترجم) أكثر من تركيزها على سرد قصصى متسق ومحكم.

وتطورت أفلام استغلال الموضوعات الخاصة عن مسلــسلات أفــلام الصحة الجنسية التى صنعت قبل الحرب العالمية الأولى وخلالها، من أجــل محاصرة الأمراض التى تنتقل بممارسة الجنس. وباستخدام الأفــلام كــأداة تعليمية حديثة للإشارة إلى مخاطر الأمراض، وطرق علاجها الممكنة، فــإن أفلامًا مثل "بضائع معطوبة" (١٩١٤) كانت تحمل رسالة أخلاقية عن الحفاظ على الصحة والنظافة من أجل العائلة والوطن. وبعد الحرب فإن هناك العديد من الأفلام التى رعتها الحكومة لاستخدامها فى معسكرات التــدريب كانــت تعرض عرضًا عامًا. ولم تكن أفلام مثل "ملائم للنــصر" (١٩١٩) و"نهايــة طريق" (١٩١٨)، تحمل نفس المستوى من الرسائل الأخلاقية التــى كانــت

موجودة فى أفلام ما قبل الحرب، لكنها كانت تحتوى على لقطات طبية تصويرية فى العديد من المواقف، وهو ما جعل هذه الأفلام معرضة للكثير من الحذف أو المنع بواسطة رقابة الدولة أو الرقابة المحلية. وفى عام ١٩٢١ توصل اجتماع لأشهر مخرجى السينما إلى تبنى ميثاق تنظيم ذاتى، المسمى "النقاط والمعايير الثلاثة عشرة"، الذى يدين صنع الأفلام المعرضة للرقابة. وكان من أهم الموضوعات المحظور تناولها الصحة الجنسية، والرقيق الأبيض، واستخدام المخدرات، والرذيلة، والعرى، وهى الموضوعات ذاتها التى جاءت فى قائمة الموضوعات المحرمة فى ميثاق اتحاد المنتجين والموزعين السينمائيين الأمريكيين تحت اسم "محظورات ومحاذير" الذى تم إقراره فى عام ١٩٢٧، كما جاءت فى "ميثاق الإنتاج" الذى تمت كتابته فى عام ١٩٣٠. ومع تلك المجموعة من الموضوعات الشهوانية التى كانت محظورة على سينمائيى التيار الرئيسى، تحرك بسرعة العاملون فى إنتاج أفلام قليلة الميزانية لملء الفراغ وحصد الأرباح. وكما كانت عروض الشارع الغريبة انفصالا عن السيرك، فإن موضوعات أفلام الاستغلال كانت نتيجة لتجنب سينما التيار السائد تناولها.

أفلام الاستغلال الكلاسيكية

منذ أواخر العقد الثانى من القرن العشرين وحتى أواخر الخمسينيات، كانت أفلام الاستغلال الكلاسيكية تعيش فى ظل أفلام هوليوود الكلاسيكية. وكان الرجال الذين يصنعونها ويوزعونها يطلق عليهم أحيانًا "الأربعين حرامى"، والعديد منهم جاء من عالم الكارنفالات. وكانت بعض الشركات تعمل بطريقة "اكسب واجرِ"، إذ تنتج فيلمًا أو اثنين ثم تختفى. ومع ذلك فإن بعض الأشخاص والشركات ظلوا فى المجال لسنوات، مثل صامول كامينز

(١٨٩٥-١٩٦٧) الذى عمل لشركة "الصالح العام" وشركة "جويل"، ودوين إيسبر (١٨٩٢-١٩٨٢) الذى صنع أفلامًا لشركة "كونتيننتال وجاى دى كاى"، وويليس كينت (١٨٧٨-١٩٦٦) الذى كانت له شركاته مثل "ريال لايف" و"ترو لايف"، ولويس سونى وشركته التى تحمل اسمه وسيطرت على التوزيع فى الساحل الغربى.

وكانت أفلام الاستغلال قليلة الميزانية دائمًا، وهى أقل عادة من فيلم حرف (ب) المعتاد. وكان معظمها يصنع بأقل من ٢٥ ألف دولار، وفى بعض الأحيان بمبلغ خمسة آلاف دولار فقط، وبجداول تصوير أقل من أسبوع، بل فى يومين أو ثلاثة فى بعض الأحيان. (على عكس أفلام حرف ب، التى كانت تستخدم فى برنامج الفيلمين فى عرض واحد، فإن أفلام الاستغلال كانت قائمة فى حد ذاتها). وكانت قلة ميزانيتها وسرعة جداول التصوير تؤديان إلى أداء متكلف، وتصوير ضعيف، وحبكات مشوشة، وفراغات بشعة فى الاستمرارية. لقد كانت على كل المستويات تقريبًا أفلامًا رديئة، ولكن لبعضها سمة مضحكة ومضطربة، حين تنتقل بين فقرات طويلة من الحوار الذى يقدم مجرد معلومات، وحدث مشوش. لكن ما كانت تفتقده من التماسك السردى كان يتم تعويضه بأن تقدم للمتفرج لحظات من الفرجة (المناظر) التى لا يمكن أن يجدها فى أفلام التيار السائد. وقد تأتى هذه المناظر فى هيئة مشاهد لمعسكر للعراة، ولقطات عن الولادة وآثار الأمراض الجنسية، وعاهرات ترتدين ملابس داخلية، أو راقصات استربتيز. وكانت هذه المناظر تقود السرد المضطرب إلى نهاية متعسفة، لكنها كانت تقدم للجمهور مشاهد محرمة. ولهذا السبب فإن أفلام الاستغلال كان يعلن عنها دائمًا بوصفها "للكبار فقط".

وبالإضافة إلى المناظر المحظورة على الشاشة، فقد كان أصحاب دور العرض يقدمون أيضًا معرضًا مبهرجًا سقيم الذوق فى الردهة، فأفلام الصحة الجنسية يصحبها تماثيل شمعية تصور مراحل الحمل والولادة، أو آثار الأمراض الجنسية، كما كانت أفلام المخدرات مصحوبة بعرض لأدوات تعاطيها. وفى حالات كثيرة كانت الأفلام مصحوبة بمحاضرات لم تكن إلا مبررًا للإعلان عن كتب حول موضوع الفيلم. ومقابل دولار أو اثنين يمكن للجمهور أن يشترى كتيبات تحمل عناوين مثل "مختصر الإجراءات الصحية للأم والابنة"، وكانت مثل هذه الكتب تمثل مصدرًا إضافيًا لإيرادات الموزع.

وكانت هناك مجموعة مركزية من دور العرض (تحمل اسم "الطاحونة") فى مناطق الحانات الرخيصة فى المدن تقدم مثل هذه الأفلام بشكل دائم. لكن السوق الأفضل لها كان يتألف من دور عرض عادية، فى المدن الكبيرة أو الصغيرة، تأخذ إجازة بين الحين والآخر من عرض الأفلام الهوليودية لكى تعرض فيلم استغلال صريح ومكشوف ومربح. وكانت الأفلام تخفى موضوعاتها وصورها الحسية المثيرة وراء قناع التعليم. وكانت معظم أفلام الاستغلال تبدأ عادة بجملة استهلالية قصيرة تشرح ضرورة تقديم أحد الشرور من أجل تعليم الجمهور بشأنه. وفى ضوء صعوبة الحصول على معلومات حول موضوعات مثل الولادة ومنع الحمل، فإن بعض الأفلام كانت تحتوى بالفعل على عنصر تعليمى تقليدى، لكن هدفها الأساسى كان الربح. وكانت متاحة عادة فى نسخة "ساخنة" وأخرى "باردة"، لتتلاءم مع الرقابة أو الذوق المحليين، ولكى توسع من إمكانية حصد الأرباح. وإذا لم يحصل الجمهور على المناظر التى اعتقدوا أنهم سوف يشاهدونها بسبب

الإعلان المثير، كان يقام عرض جانبى يقدم بكرة لمستعمر عراة أو راقصة استربتيز لإرضاء الجمهور.

ولأنه لم يكن هناك إلا عدد من النسخ لأى فيلم لا يزيد على أصابع اليد الواحدة، يتم توزيعها فى أنحاء البلاد فى وقت واحد، فإن العديد من أفلام الكلاسيكية ظلت تعرض طوال عقود. وكان من المعتاد وضع عنوان جديد على الفيلم لكى يكتسب حياة جديدة، وبعض الأفلام عرفت. بخمسة أو ستة أسماء عبر الزمن. وكانت الأفلام دائمة النجاح أفلام الصحة الجنسية مثل "الطريق إلى الدمار" (١٩٣٤)، و"بضائع معطوبة" (١٩٣٧)، وأفلام المخدرات مثل "ماريوانا" (١٩٣٦) و"السرعة التى تقتل" (١٩٣٥)، و"كان يجب عليها أن ترفض" (١٩٤٩)، وأفلام الرذيلة مثل "المقامرة بالأرواح" (١٩٣٦)، و"عبيد فى الرق" (١٩٣٧)، وأفلام العرى مثل "إليزا، وادى العارية" (١٩٣٣) و"التى لا تخجل" (١٩٣٨)، والأفلام الغرائبية (التى تقدم فى العادة سكانًا أصليين شبه عرايا) مثل "عذراوات بالى" (١٩٣٢) و"مفترسو الأدغال" (١٩٣٦).

وكان أكثر فيلم استغلال جنسى ناجح فى الفترة الكلاسيكية هو "ماما وبابا" (١٩٤٤). لقد تجول المنتج كروجر باب (١٩٠٦-١٩٨٠) من قبل بأفلام صحة جنسية، وقرر فى عام ١٩٤٤ أن يصنع فيلمًا أكثر حداثة. يدور الفيلم حول قصة فتاة فى المدرسة الثانوية تكتشف أنها "وقعت فى مشكلة"، والفيلم يتضمن مشاهد الولادة وعملية قيصرية، وأمراضًا جنسية وطرق علاجها. وباع باب الفيلم بكثافة، وبعد الحرب العالمية الثانية كانت لديه أكثر من عشرين وحدة تطوف بالفيلم، كل منها يصحبه "معلق صحى" يقدم محاضرة ويعلن عن كتاب. وشاهد الفيلم ملايين من الرجال والنساء

والمراهقين، وسرعان ما نشأت له منافسة من بين عديدين قلدوه، مثل "قصة بوب وسالى" (١٩٤٨)، و"بسبب إيف" (١٩٤٨)، و"ناصية الشارع" (١٩٤٨)، وفى النهاية اتحد منتجو الأفلام الأربعة معًا لكى يؤسسوا اتحاد لتوزيع الأفلام بطريقة تقلل الصراع بينهم. وظل "ماما وبابا" يعرض فى دور عرض مواقف السيارات حتى السبعينيات، ويقدر البعض إيراداته الكلية عبر الأعوام بحوالى مائة مليون دولار. لكن مع الخمسينيات، تم التخفيف من قيود "ميثاق الإنتاج" (الرقابة)، وعادت موضوعات قديمة كانت حكرًا على أفلام الاستغلال - مثل تعاطى المخدرات، والحمل خارج الزواج - إلى قائمة الموضوعات المقبول تناولها فى الأفلام الهوليودية.

انفجار أفلام الاستغلال

شهدت سنوات ما بعد الحرب العالمية الثانية استمرارًا فى إنتاج وإعادة عرض أفلام الاستغلال الكلاسيكية. لكن كانت هناك فى الأفق أنواعًا أخرى من أفلام الاستغلال. ففى أعقاب قرار المحكمة العليا فى "قضية باراماونت" (١٩٤٨)، وتناقص إنتاج الشركات الكبرى، وجدت دور العرض الأمريكية نفسها مضطرة للمنافسة المريرة على الأفلام خلال الخمسينيات، ليبحث أصحاب دور العرض عن الأفلام خارج نطاق الشركات الكبرى. وقام جيمس إتش نيكولسون (١٩١٦-١٩٧٢) وصامول زى آركوف (١٩١٨-٢٠٠١) بتأسيس "شركة التوزيع الأمريكية فى عام ١٩٥٤، والتى سرعان ما أصبحت "أفلام إنترناشيونال الأمريكية" (إيه آى بى)، التى تخصصت فى صنع أفلام نمطية رخيصة موجهة إلى سوق الشباب المتزايد، وكان عادة ما تستخدم أسماء لافتة للانتباه وإعلانات تجذب النظر للفيلم قبل زمن طويل من كتابة السيناريو له. وعرضت "إيه آى بى" شروطًا مغرية على أصحاب دور

العرض الذين اكتشفوا أن برامج هذه الشركة التى تتكون من فيلمين يعرضان معًا تدر إيرادات أكبر من أفلام الأستوديوهات الكبرى. وبالعمل مع منتجين مثل روجر كورمان (ولد عام ١٩٢٦) وهيرمان كوهين (١٩٢٥-٢٠٠٢)، وزعت الشركة عشرات من الأفلام منخفضة الميزانية بعناوين مثل "يوم انتهت الأرض" (١٩٥٦)، و"كنت إنسان ذئب مراهقًا" (١٩٥٧)، و"فتاة دراجستريب" (١٩٥٧)، و"فتاة الإصلاحية" (١٩٥٧) و"قطط جحيم المدرسة الثانوية" (١٩٥٨). وامتد مصطلح فيلم الاستغلال ليشمل "أفلام المراهقين" تلك، وكل الأفلام بالغة الانخفاض فى ميزانيتها. وطوال الستينيات كانت تعمل بحماس فى مجال أفلام الاستغلال، وكان فيلم "الملائكة المتوحشون" (١٩٦٦) بداية لخيط طويل من الأفلام العدمية حول راكبى الدراجات النارية، وأفلام مثل "شغب فى صانسيت ستريب" (١٩٦٧)، و"الرحلة"، (١٩٦٧)، التى تستكشف الثقافة المضادة المتنامية.

ولم يكن الميزانية والمضمون هما المكونان الوحيدان لفيلم الاستغلال. ففى أواخر الخمسينيات، قام المخرج ويليام كاسيل (١٩١٤-١٩٧٧) الذى كان يعمل سابقًا فى أفلام حرف (ب)، بإنتاج سلسلة من أفلام التشويق المرعبة التقليدية التى وصلت إلى مكانة فيلم الاستغلال باستخدامها لبهلوانيات معقدة ومقصودة لجذب الجمهور وبعث الاطمئنان فيه. فقد كان فيلم "الموت الرهيب" (١٩٥٨) يعد بأن تكون هناك وثيقة تأمين على الحياة بألف دولار مع كل تذكرة ضد الموت بسبب الخوف. كما أن فيلم "منزل التل المسكون" (١٩٥٩) كان يقدم هيكلا عظميًا بلاستيكيًا يتأرجح فوق الجمهور عند نقطة معينة من الفيلم. وربما كانت أكثر حيل كاسيل جرأة هى فيلم "الواخز" (١٩٥٩)، الذى كان يضع أسلاكًا فى بعض مقاعد دار العرض تعطى بعض أفراد الجمهور صدمات كهربية متوسطة.

وتحولت دور عرض أخرى متعطشة بدورها إلى الأفلام إلى أفلام الفن – وهى الأفلام الأجنبية التى تباع باعتبارها بديلا مثقفًا للبضاعة الهوليودية. لكن العديد من هذه الأفلام كان يتناول الجنس والعرى أيضًا بطريقة صريحة أكثر من أفلام التيار التقليدى. وأصبح مصطلح "سينما الفن" مرادفًا للعرى بالنسبة لقطاع كبير من الجمهور الأمريكى، ولعل فيلمًا محددًا كان الأكثر مسئولية عن هذا المفهوم فى أذهان الجمهور، وهو "وخلق الله المرأة" (١٩٥٦) من إخراج روجيه فاديم (١٩٢٨–٢٠٠٠)، ويحتوى على لقطات عارية للممثلة الفرنسية بريجيت باردو (ولدت عام ١٩٣٤)، وهو الفيلم الذى عرض فى دور عرض سينما الفن ودور عرض أفلام الاستغلال فى وقت واحد. وقامت شركة أودوبون، لصاحبها رادلى ميتزجر (ولد عام ١٩٢٩) باستيراد أفلام فى أوائل الستينيات، مثل "فتيات الشفق" (١٩٥٧)، و"ليلة شديدة الطول" (١٩٦٤)، واستفاد أيضًا من عرض الأفلام فى هذه السوق المزدوجة. وبينما كان لمثل هذه الأفلام مظهر أفلام الفن بسبب أصلها الأجنبى – الفرنسى عادة – فقد كانت تحتوى على لقطات صريحة مكشوفة، قام ميتزجر بتصويرها فى نيويورك، وهو ما زاد من تسويقها كأفلام استغلال – أو استغلال الجنس Sexploitation كما عرفت آنذاك.

واستغلت الأفلام الأمريكية هذا التعطش لأفلام مكشوفة، بالاستمرار فى صنع أفلام للكبار فقط. وفى الوقت الذى تقاعد فيه أو توفى أفراد الجيل الأول من منتجى أفلام الاستغلال، تحرك سينمائيون جدد ليحتلوا أماكنهم بأفلام تتناول الجنس بطريقة أكثر مباشرة وبدون ادعاء التعلم. وفى عام ١٩٥٩ قام مصور الفوتوغرافيا العارية روس ماير (١٩٢٢–٢٠٠٤) بصنع فيلم "مستر تيز اللاأخلاقى"، وهو فيلم عن فتى توصيل الطلبات إلى المنازل

يمكنه أن يرى من خلال ملابس النساء، وهو الفيلم الذى تولد عنه عشرات الأفلام العارية التى تعادل مجلة "بلاى بوى". وبرغم أن العرى فى هذه الأفلام كان من فوق الوسط ومن الخلف، فإن أفلامًا مثل "حيوانات مستر بيتر الأليفة" (١٩٦٢)، و"مغامرات بيير المحظوظ" (١٩٦١)، و"الليلة بالتأكيد" (١٩٦٢) – من إخراج الشاب فرانسيس فورد كوبولا (ولد عام ١٩٣٩) – كانت فائقة الجماهيرية حيث يتألف معظم جمهورها من الرجال.

كانت أفلام استغلال الجنس تمضى بسرعة إلى منطقة جديدة مع سلسلة من أفلام الدراما الجنسية النفسية بالأبيض والأسود. وكان بعضها – مثل "مشوهو السمعة" (١٩٦٥) – يشبه الروايات الرخيصة التى تباع على محطات الأوتوبيس، بينما كان بعضها الآخر، مثل "خطيئة فى الضواحى" (١٩٦٤) – من إخراج المخرج غزير الإنتاج جو سارنو (ولد عام ١٩٥٠) – قد بذل مجهودًا مخلصًا لكى يمزج الدراما والجنس. وخلال العقد التالى تم إنتاج أو استيراد المئات من أفلام استغلال الجنس، من خلال شركات مثل "إيه إف دى" (شركة توزيع السينما الأمريكية)، وإنترناشيونال، وكامبيست، وويستريبكس، وميتام، والتى كانت توزع عشرات الأفلام. وتطورت أنماط فيلمية فرعية منفصلة، وكان من أشهرها تلك التى تدور حول ربات البيوت اللاتى تشعرن بالملل أو الفتور، والمتجولين المحبطين جنسيًّا، وقصص صريحة حول الأخلاقيات والممارسات الجنسية المتغيرة، مثل "مستغلو الجنس" (١٩٦٥)، و"زوجات ضوء القمر" (١٩٦٦)، و"لعبة المتجول" (١٩٦٩). وكانت بعض الأفلام تقدم جرعات كبيرة من السادية المازوكية، مثل سلسلة عن أولجا السادية، التى بدأت بفيلم "الرقيق الأبيض فى الحى الصينى" (١٩٦٤). وكانت هناك أفلام أخرى تقوم على تشويق مخاطر البيئة

الحضرية فى المدن مثل "هائج" (١٩٦٦) و"القيام بخدعة" (١٩٦٧). كما أن أفلام السذج أو الريفيون كانت جماهيرية، مثل "أولاد العم من الريف" (١٩٧٠)، و"سو الوقحة" (١٩٧٢)، و"ابنة حارس الخنازير" (١٩٧٢)، بالإضافة إلى الأفلام التى تدور فى الحرم الجامعى مثل "تبادل العشاق فى الجامعة" (١٩٧٢). وعند نهاية الستينيات كانت بعض أفلام الاستغلال، خاصة فيلم ماير "المرأة المشاكسة" (١٩٦٨) والعديد من أفلام ميتزجر، تعرض فى المدن الكبرى.

وفى عام ١٩٦٣، قام مخرج أفلام العرى ديفيد إف فريدمان (ولد عام ١٩٢٣) والمخرج هيرشيل جوردون لويس (ولد عام ١٩٢٦) بالبحث عن نمط فيلمى بعيد عن المنافسة، واستقرا على فيلم العنف الدموى، وجاء فيلم "مأدبة الدم" (١٩٦٣) فيلمًا بشعًا عن شخص يقدم مآدب من اللحم البشرى فى فلوريدا، يقوم بتقطيع أوصال ضحاياه. وكانت ألوان إيستمان تبدو واقعية بشكل ملحوظ فى تلك الفترة، وتحدى المتفرجون أنفسهم ورغبتهم فى القئ ليجلسوا لمشاهدة الفيلم. وبرغم أن العنف الدموى كان شكلا من أشكال المناظر فى أفلام الاستغلال الكلاسيكية، فإن العنف الصريح فى هذا الفيلم جعل فيلم العنف الدموى يكتسب وجوده كنمط فرعى من أفلام الاستغلال، وهو النمط الذى يحتشد بالمجانين الذين يحملون المناجل، والجزارين المتعطشين للدماء، والموتى الذين يعيشون على أكل اللحم البشرى. وفى هذا الوقت أيضًا عرض الفيلم الإيطالى "موندو كين" (١٩٦٢)، وكان هذا الفيلم "التسجيلى الصادم" (شوكيومينتارى) يجمع لقطات حقيقية ومصطنعة لسلوكيات غريبة وشهوانية فى عالمى الإنسان والحيوان. وجاءت بعد عدة أفلام من نفس النوع جعلت الخط الفاصل– بين ما هو أصيل وما هو مصطنع – واهيًا.

ووسط أجواء "سينما المؤلف" الشائعة فى الستينيات وأوائل السبعينيات، برز بعض سينمائيى أفلام الاستغلال بسبب أسلوبهم المميز، ومن أهمهم ماير، الذى كانت أفلامه تتميز بدقة التصوير الفوتوغرافى والمونتاج فائق السرعة، لكن يقيم فيها دائمًا نساء محبطات جنسيًا ورجال قليلو الذكاء. كما كانت أفلام ميتزجر مصقولة، وتبدو كتمارين متأملة فى النزعة الحسية الأوربية، كما يبدو فى فيلم "كارمن، حبيبى" (١٩٦٧)، و"كاميليا ٢٠٠٠" (١٩٦٩). وهناك شركات صنعت لنفسها أساليب مميزة خاصة بها مثل شركة فريدمان "إنترتينمينت فينشرز" التى صنعت نمط أفلام التقليد الساخر، مثل "شئ فضائى" (١٩٦٨) الذى يسخر من الخيال العلمى، و"هى تضرب" (١٩٦٩) الذى يتلاعب بتقاليد أفلام البحر، وفيلم "التاجر هورنى" (١٩٧٠) الذى يسخر من مغامرات الأدغال. وعرفت شركة روبرت كريس (١٩٣٦-١٩٩٨) "أوليمبيك إنترناشيونال" بصنع وتوزيع أفلام تركز على السادية، مثل "معسكر الحب ٧" (١٩٦٨) و"المهماز الساخن" (١٩٦٨). وفى زمن لاحق اكتسب سينمائيون آخرون الاهتمام، مثل مايكل وروبيرتا فيندلى، اللذين صنعا أفلامًا جريئة مروعة تقدم صورًا عن التعذيب والانحلال. كما أن أفلام آندى ميليجان (١٩٢٩-١٩٩١)، مثل "أبخرة" (١٩٦٥)، و"المنحلون" (١٩٦٧)، و"ملاهى الشارع ٤٢" (١٩٧٢)، أصبحت تعبيرًا عن شياطنية الشخصية الخاصة. كما عرفت دوريس ويشمان (١٩٢٠-٢٠٠٢) بأفلام مثل "الفتيات السيئات تذهبن إلى الجحيم" (١٩٦٥) و"العميل المزدوج ٧٣" (١٩٧٤)، والتى تقدم "ميزانسين" غريبًا يركز على الديكور، والأحذية، والحمائم، بقدر تركيزه على الشخصيات.

وبرغم أن أفلام الاستغلال شهدت بعض الانحدار عندما بـدأت أفـلام البورنوجرافيا الصريحة فى العرض العام فى عام ١٩٧٠، فإن هناك أنواعـًـا أخرى من أفلام الاستغلال استمرت فى الحياة. وفى عام ١٩٧٠ قام كورمـان بتأسيس شركة أفلام العالم الجديد، التى أنتجت ووزعت تنويعـة مـن أفـلام الاستغلال، تقدم عادة مغامرات جنسية ومغامرات أخرى، ونساءً ناجحات فـى حياتهن المهنية، مثل "ممرضات الخدمة الخاصة" (١٩٧١)، و"معلمات الطالب" (١٩٧٣)، و"موديلات فتيات الغـلاف" (١٩٧٥)، وأصـبحت أفـلام النـساء السجينات مادة ثابتة لدى الشركة، فى أفلام مثل "بيت الدمية الكبير" (١٩٧١)، و"قفص العصفور الكبير" (١٩٧٢)، و"حرارة حبيسة فى قفص" (١٩٧٤)، من إخراج جوناثان ديمى (ولد عام ١٩٤٤). وظهرت شركات أخرى مثل كراون، دايمنشن، جروب وان، هيميسفير، مونارش، وقائمة طويلة أخرى، وصـنعت أفلامًا مشابهة تجمع بين العرى، والمواقف الجنـسية، وبعـض الـضحكات، وكانت تعرض فى سينما مواقف السيارات فى أنحاء البلاد.

ومن بين دور العرض التى احتاجت بشكل دائم للأفلام تلك الموجودة فى أحشاء المدن، وفى عام ١٩٧١ ظهر فيلم ميلفن فان بيبلـز (ولـد عـام ١٩٣٢) "سويت سويت باك باد آس"، الذى بدأ سلسلة من أفـلام اسـتغلال الزنوج Blaxploitation ، وكانت معظم هذه الأفلام تقدم شخصيات زنجيـة، عادة فى أجواء حضرية، يناضلون من أجل اسـتقلالهم أو ضـد الظلـم أو لتحقيق ضربة نجاح كبيرة، مع جرعة ضخمة من العنف والعرى. وبرغم أن الشركات الكبرى أسهمت فى هذا المجال بـأفلام مثـل "شـافت" (١٩٧١) و"سوبرفلاى" (١٩٧٢)، فإن شركات مثل "إيه آى بـى" و"العـالم الجديـد" استغلت هذه السلسلة بأفلام مثـل "القتـل" (١٩٧٢، و"بلاكيـولا" (١٩٧٢)، و"ماك" (١٩٧٣)، و"الجحيم فى هارلم" (١٩٧٣)، و"ماما الـسوداء، مامـا

البيضاء" (١٩٧٢)، وأفلام أخرى. ومن بين أشهر هذه الأفلام تلك التى قامت ببطولتها النجمة الجميلة والقاسية معًا بام جرير، مثـــل "كـــوفى" (١٩٧٣)، و"فوكسى براون" (١٩٧٤)، و"فرايداى فوستر" (١٩٧٥).

أفلام الاستغلال فى عصر الفيديو

كانت أفلام الاستغلال تلقى النجاح دائمًا فى دور العرض المتنافــسة. لكن مع حلول الثمانينيات بدأت هذه الدور فى التقلص، حــين اختفــت دور العرض المتداعية فى أحشاء المدن، وتحولت دور العرض فى الأحياء إلـــى مواقف سيارات، كما تناقص عدد دور عرض مواقف السيارات من أكثر من ثلاثة آلاف فى عام ١٩٨٠ إلى أقل من ألف فى عام ١٩٩٠ حين تحولت إلى أسواق تجارية. وقلت الرغبة فى مشاهدة أفلام الاستغلال فى عصر إغــراق دور العرض بالأفلام فائقة النجاح. والحملات الإعلانيـــة علـــى المـــستوى القومى. ومع ذلك فإن أفلام الاستغلال لم تختف تمامًا.

فقد تحولت معظم هذه الشركات إلى صنع أفلام الاســتغلال للعــرض مباشرة على الفيديو، واعتمدت على ولاء هواة هذه الأفلام لها، ســواء مــن أنماط الرعب، والخيال العلمى، وطرطشة الدماء، وأفلام التشويق الحــسية. وسارع الهواة أيضًا للعمل، فحمل بعضهم الكاميرا ليصنعوا أفلامًا بأنفــسهم، والتقوا على صفحات مجلاتهم الخاصة، والمؤتمرات، وعلى الإنترنيت. وكان هناك أيضًا أصحاب مشروعات طافوا بالمخازن والخزائن القديمة، وعرضوا مئات من أفلام الاستغلال العتيقة لجيل جديد على شرائط الفيديو والدى فـــى دى. ويبدو أنه ما دام هناك جمهور يبحث عن تشويق رخيص، فسوف تكون هناك أفلام استغلال لإشباع رغباتهم.

انظر أيضاً:

"سينما الفن"، "أفلام حرف ب"، "العرض"، "البورنوجرافيا"، "الدعاية والترويج".

مزيد من القراءات

Teenage Werewolf and Muscle Beach Party. Secaucus, NJ: Carol Publishing, 1992.

Frasier, David K. *Russ Meyer—The Life and Films: A Biography and a Comprehensive, Illustrated, and Annotated Filmography and Bibliography*. Jefferson, NC: McFarland, 1990.

Friedman, David F., with Don De Nevi. *A Youth in Babylon: Confessions of a Trash-Film King*. Buffalo, NY: Prometheus Books, 1990.

McDonough, Jimmy. *The Ghastly One: The Sex-Gore Netherworld of Filmmaker Andy Milligan*. Chicago: A Cappella Books, 2001.

Muller, Eddie, and Daniel Faris, *Grindhouse: The Forbidden World of "Adults Only" Cinema*. New York: St. Martin's Griffin, 1996.

Ray, Fred Olen. *The New Poverty Row: Independent Filmmakers as Distributors*. Jefferson, NC: McFarland, 1991.

Schaefer, Eric. *Bold! Daring! Shocking! True!: A History of Exploitation Films, 1919–1959*. Durham, NC: Duke University Press, 1999.

Turan, Kenneth, and Stephen F. Zito, *Sinema: American Pornographic Films and the People Who Make Them*. New York: Praeger, 1974.

Vale, V., and Andrea Juno, eds. *Incredibly Strange Films*. San Francisco: RE/Search Publications, 1986.

Eric Schaefer

FURTHER READING

Arkoff, Sam, with Richard Trubo. *Flying Through Hollywood by the Seat of My Pants: From the Man Who Brought You I Was a*

كتب هذا الفصل: إيريك شافر

روجر كورمان

(ولد باسم روجر ويليام كورمان، فـي ديترويـت، ميتشيجان، ٥ أبريل ١٩٢٦).

كان روجر كورمان قوة كبرى مؤثرة فى سينما أفلام الاستغلال طوال نصف قرن، وامتدت حياته الفنية من الأيام الأولى لشركة "إيه آى بى" فـى منتصف الخمسينيات، وطوال العصر الذهبى لأفلام الاستغلال، وحتى ظهور الفيديو المنزلى.

انتقل كورمان عندما كان مراهقًا مع عائلته إلى لوس أنجلس، حيث ظهـر اهتمامه بصناعة الأفلام. وبعد فترة قصيرة. وبعد فترة قـصيرة فـى البحريـة، حصل على درجة الهندسة من ستانفورد، ثم دخل إلى صناعة السينما عندما بـاع سيناريو. وسرعان ما تعاقد على صنع ثلاثة أفلام لشركة "أيـه آى بـى" التـى تأسست حديثًا. وكان كورمان ينتج ويخرج كل أفلامه، ويعمل فى مختلف الأنماط الفيلمية، لكن أفلامه من نمط الخيال العلمى هى الأكثر بقاء. وفـى بعـض هـذه الأفلام، مثل "هجوم وحوش الكابوريـا" (١٩٥٧)، و"لـيس مـن هـذه الأرض" (١٩٥٧)، و"الرجل ذو عين الأشعة السينية" (١٩٦٣)، تقدم لحظات مثيرة أصـيلة برغم انخفاض ميزانياتها. وكان فيلمه "الدكان الصغير للرعب" (١٩٦٠) من نمط كوميديا الرعب، ويدور حول حبكة غريبة عن نبات متوحش، واكتسب العديد من

المعجبين ومكانة أسطورية كفيلم تم تصويره في يومين فقط. وخلال نفس العام بدأ كورمان وشركة "إيه أى بى" فى سلسلة من الأفلام الأكبر فى الميزانية، والملونة وبالشاشة العريضة، والمأخوذة عن قصص إدجار ألان بو، والعديد منها من بطولة فينسينت برايس. وكانت أفلام "منزل الحاجب" (١٩٦٠)، و"الحفرة والبندول" (١٩٦٠)، و"قناع الموت الأحمر" (١٩٦٤)، سببًا فى تأسيس وجوده كمخرج ذى أسلوب مميز. وبعض النقاد يعزو لكورمان رؤية متشائمة عن نهاية العالم، والعديد من الأفلام التى أخرجها تبدأ وتنتهى بنوع ما من الدمار الشامل.

واستمر كورمان فى البحث عن الموضوعات الساخنة لاستغلالها، بما فى ذلك الدمج العنصرى فى الجنوب، بفيلم "الدخيل" (١٩٦٢)، وهو أحد أفلامه التى فشلت تجاريًا. وفى فيلم "الملائكة المتوحشون" (١٩٦٦)، عمل مع فريق "ملائكة الجحيم"، وقبل أن يصنع فيلمه عن ثقافة المخدرات "الرحلة"، قام بتجريب تعاطى عقار إل سى دى. وهذا الفيلمان الأخيران كانا بداية لسلسلة طويلة من أفلام الاستغلال.

انفصل كورمان عن شركة "إيه أى بى" فى عام ١٩٧٠ ليؤسس شركة "العالم الجديد"، وكان أول أفلامها هو "طالبات التمريض" (١٩٧٠) الذى أسس التوليفة الخاصة بالشركة: العرى والجنس والأكشن وبعض الضحكات وموقف يميل قليلا إلى اليسارية فى أفلام للكبار فقط، وأصبحت أفلام هذه الشركة مادة ثابتة فى سينما مواقف السيارات لأكثر من عقد، خلاله اكتشف كورمان عددًا من السينمائيين أو أعطى لهم فرصة للشهرة، مثل جيمس كاميرون، جو دانتى، جوناثان ديمى، رون هوارد، جيل آن هيرد، مارتين سكورسيزى. كما قامت شركة العالم الجديد بتوزيع العديد من أفلام الفن الأوربية، من بينها أفلام فيديريكو فيلليني وإنجمار بيرجمان.

باع كورمان شركة العالم الجديد فى عـــام ١٩٨٣، وأســـس شـــركة كونكورد نيو هورايزونز. وعندما بدأت دور العرض فى الاتجاه إلى الأفلام فائقة النجاح ومرتفعة الميزانية، ركز كورمان على صنع أفلام الاســـتغلال، من بينها إعادة صنع للعديد من أفلامه الناجحة المبكرة، لتليفزيـــون الكيبـــل وسوق العرض مباشرة على شرائط الفيديو.

مشاهدات مقترحة:

"ليس من هذه الأرض" (١٩٥٧)، "الدمية المراهقة" (١٩٥٧)، "منـــزل الحاجب" (١٩٦٠)، "الدكان الصغير للرعب" (١٩٦٠)، "الـــدخيل" (١٩٦٢)، "الملائكة المتوحشون" (١٩٦٦)، "الرحلة" (١٩٦٧).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Corman, Roger, with Jim Jerome. *How I Made a Hundred Movies in Hollywood and Never Lost a Dime*. New York: Random House, 1990.

Frank, Alan. *The Films of Roger Corman: "Shooting My Way Out of Trouble."* New York: Batsford, 1998.

Gray, Beverly. *Roger Corman: An Unauthorized Biography of the Godfather of Indie Filmmaking*. Los Angeles: Renaissance Books, 2000.

McGee, Mark Thomas. *Roger Corman: The Best of the Cheap Acts*. Jefferson, NC: McFarland, 1988.

Morris, Gary. *Roger Corman*. Boston: Twayne, 1985.

Will, David, and Paul Willeman, eds. *Roger Corman*. Edinburgh, UK: Edinburgh Film Festival, 1970.

Eric Schaefer

إيريك شافر

التعبيرية "Expressionism"

أسيئ استخدام مصطلح "التعبيرية على أيدى أجيال سابقة من دارسي السينما لدرجة أن الكلمة أصبحت بلا معنى. والتعبيرية فى أضيق تعريفاتها تشير إلى مجموعة من ستة أو سبعة أفلام فن حداثية أنتجت فى فايمار ألمانيا بين عامى ١٩٢٠ و ١٩٢٤، بينما هى فى أوسع معانيها تستخدم كمصطلح جامع لتعريف أى فيلم أو أسلوب فى تاريخ السينما مناقض للواقعية أو يحاول أن يعطى عواطف قوية. وبين هذين الطرفين، فإن التعبيرية تتضمن كل السينما الألمانية فى العشرينيات، وتوحى بالارتباط بأفلام الرعب الأمريكية التى أنتجتها شركة يونيفرسال فى الثلاثينيات، والفيلم نوار الأمريكى فى الأربعينيات. والأكثر إشكالية هو أن استخدام المصطلح قد فشل فى تحديد إذا ما كان يشير إلى حركة سينمائية، أو أيديولوجيا، أو أسلوب سينمائى، أو تصميم بصرى سينمائى (وبالأخص "الإخراج الفنى" أو تصميم المناظر). وسوف ندرس هنا الاستخدامات التقليدية وبعضًا من الأقل مصداقية للمصطلح وجذوره.

التعبيرية الألمانية

طبقًا لرودولف كيرتز (١٨٨٤-١٩٦٠)، وهو أحد أوائل المعلقين التاريخيين على الحركة المسماة بالتعبيرية، فإن عدم التحديد فى دلالة "التعبيرية" كان أصيلا عند استخدام المصطلح لأول مرة بواسطة مجموعة من الفنانين البصريين فى ألمانيا الإمبراطورية قبل الحرب العالمية الأولى.

كان هؤلاء الفنانون التشكيليون مرتبطين بمجموعة الفن الحديث الألمانية "الفارس الأزرق" (ميونيخ)، ومجموعة "الجسر" (برلين/ درسدين)، وقد صكوا هذا المصطلح فى تعارض مع التأثيرية الفرنسية، رافضين لمفهوم أن الفنان وسيلة لتلقى التأثيرات والانطباعات الخاصة باللحظة. وقد ضمت مجموعة "الجسر" (١٩٠٥-١٩١٣) فنانين تشكيليين مثل إميل نولده (١٨٦٧-١٩٥٦)، وإيرنست كيرشنر (١٨٨٠-١٩٣٨)، وإيرنيش هيكيل (١٨٨٣-١٩٤٤)، بينما ارتبطت مجموعة "الفارس الأزرق" (١٩١١-١٩١٤) بفنانين مثل أليكسى فون يولنسكى (١٨٦٤-١٩٤١)، وفاسيلى كاندينسكى (١٨٦٦-١٩٤٤)، وجابرييل مونتر (١٨٧٧-١٩٦٢)، وفرانتز مارك (١٨٨٠-١٩١٦)، وبول كاى (١٨٧٩-١٩٤٠). وكانوا يفضلون مفهوم اعتبار الفنان خالقًا إيجابيًا من خلال إرادة الوعى، ومنتجًا للصور البصرية التى تعكس الحالات الداخلية أكثر من الواقع السطحى. وعلى عكس ألوان الباستيل الشاحبة فى التأثيرية، فإن التعبيريين فضلوا ضربات الفرشاة الصريحة، والظلال اللونية الثرية والكثيفة، والتى يتم استخدامها بدون النظر إلى المظهر الطبيعى للشئ الذى يتم تصويره. وهكذا فإنهم يرفضون نسخ الانطباع الفوتوغرافى للواقع، الذى يحل محله رؤية الفنان الذاتية للعالم. وربط كيرتز بين التعبيرية الألمانية، وكل من تكعيبية بابلو بيكاسو (١٨٨١-١٩٧٣)، والفن البنائى الروسى عند ألكساندر أرشيبينكو (١٨٨٧-١٩٦٤) وكازيمير ماليفيتش (١٨٧٨-١٩٣٥)، بينما رأى أن البورتريهات مشبعة الألوان عند فينسينت فان جوخ (١٩٥٣-١٨٩٠)، ولوحات بحر الجنوب عند بول جوجان (١٨٤٨-١٩٠٣)، هى أعمال تبشر بالتعبيرية. ومع الفنان التشكيلى جورج جروز (١٨٩٣-١٩٥٩)، أخذت التعبيرية طابعًا سياسيًا

صريحًا، أو حتى ثوريًا، لتهاجم الظروف الاجتماعية لما بعد الحرب (العالمية الأولى)، وتصدم الذوق البرجوازى الغارق فى أشــكال "عتيقــة" للواقعيــة، وبكلمات أخرى، فإن التعبيرية بدأت أقرب إلى أن تكون موقفًا وأيــديولوجيا أكثر من كونها أسلوبًا، حيث إن اللون القوى، والاهتمام بالتصوير التشكيلى باعتباره وسيطًا فنيًا أكثر من كونه نافذة على العالم، كانــا مــن العوامــل المشتركة بين هؤلاء الفنانين.

وأصبحت هذه الحقيقة واضحة عند تأمل الأدب التعبيــرى الألمــانى، حيث أصبح المصطلح نداء ثوريًا للشعراء وكتاب الدراما مثل جورج كايزر (١٨٧٨-١٩٤٥)، وإيرنست تــوللر (١٨٩٣-١٩٣٩)، وجــورج تراكــل (١٨٨٧-١٩١٤)، وجوتفريد بين (١٨٨٦-١٩٥٦). وكــرد فعــل لجنــون الحرب العالمية الأولى، والجماليات الواقعية لنزعة القــرن التاســع عــشر الطبيعية، كان شعر أوجست سترام (١٨٧٤-١٩١٥) على سبيل المثــال - يعتبر بواسطة التقليديين هذيان شخص مجنون، بينما كانت مسرحيات كايزر تتم رؤيتها كجزء لا يتجزأ من تمرد جيل على النظام القديم. ولعل كــازيمير إدشميت هو أفضل من لخص موقف الفنان التعبيرى حين كتب: "إنه لا يرى، إنه ينظر. إنه لا يصف، إنه يعيش. إنه لا ينسخ، إنه يشكل. إنه لا يأخذ، إنه يبحث. لم تعد هناك سلسلة من الحقــائق: مــصانع، ومنــازل، وأمــراض، وعاهرات، وصرخات، وجوع. إن لدينا الآن رؤى لهذه الأشــياء" (مقتــبس فى كيرتز، ص ١٧).

وقد وجد الكتاب والفنانون التشكيليون التعبيريــون الألمــان أرضًــا مشتركة فى المسرح، حيث يخلقون فضاءات درامية من خــلال تــصميمات الديكور التجريدية، التى لم تحاول أن تنسخ العالم الحقيقى، أو تعكس الحالات

النفسية، وكانت المسرحيات ذاتها مليئة بالشبان الغاضبين والهجوم القاسى على أذواق الطبقة الوسطى. ولم يكن - كما زعم البعض - المدير المسرحى الألمانى ماكس راينهارت (١٨٧٣-١٩٤٣)، هو الذى قاد الطريق، بل المخرج المسرحى كارلهاينز مارتين (١٨٨٦-١٩٤٨) فى مسرح تريبيون، بقيامه بتحويل "تحولات" (١٩١٩) إيرنست توللر إلى مشاهد مسرحية، وكذلك "قرار" (١٩١٩) فالتر هازينكليفر الذى فضح مسرح فايمار وأحدث ثورة فيه. ولم يقتصر الأمر على استخدام ديكورات تجريدية، بواسطة رسم الحوائط والضوء عليها، لكن استخدام التمثيل المفرط فى أسلوبيته، مع تحديد الخطوط الخارجية لأجساد الممثلين لتستكمل الزوايا الغريبة للديكور، وأصواتهم البعيدة عن الأنماط المعتادة للكلام. وكان هذا الإعداد المسرحى يعود فى جانب منه إلى نقص المواد نتيجة الحرب وفى أعقابها، ليعيش الجمهور تجربة اللون والضوء والصوت بطرق جديدة تعكس اغتراب جيل ما بعد الحرب. وكانت مسرحية برتولت بريخت (١٨٩٨-١٩٥٦) المبكرة "بعل" (١٩١٨)، حيث بطلها الذى ينتمى إلى حركة "العاصفة والاندفاع" يهاجم بضراوة القيم البرجوازية، تمثل تمامًا كيف أن مسرح فايمار عكس الفوضى السياسية للشوارع فى برلين، حيث كانت الثورات والثورات المضادة تمضى بسرعة مذهلة.

ويظل فيلم "مقصورة كاليجارى" (١٩٢٠) هو البصمة الخاصة بالتعبيرية السينمائية الألمانية. تم إنتاج الفيلم فى استوديوهات ديكلا فى برلين بواسطة إيريك بومر (١٨٨٩-١٩٦٦) (الذى سرعان ما أصبح رئيس الإنتاج فى شركة "أوفا"، أكبر شركة سينمائية ألمانية). ويقدم هذا الفيلم ديكورات رسمها هيرمان فارم وفالتر روهريج، والتى كانت تعارض النزعة حول

الواقعية الإنسانية، وذلك بالتركيز على اصطناع هذه الديكورات، لتصبح معادلا بصريًا للحالات الداخلية الملتوية والمعذبة لدكتور كاليجارى المجنون (إيميل جانينجز) وصنيعته المنوم المغنطيسى سيزارى (كونراد فيت). وبينما كان الضوء عنصرًا شكليًا مهمًا فى معظم تعريفات التعبيرية، فإن "كاليجارى"، مثل الأفلام التعبيرية التالية، اعتمد على الضوء المسطح "المرسوم" بالأضواء والظلال مباشرة على الديكورات. وقد قال كاتبا سيناريو الفيلم كارل ماير (١٨٩٤-١٩٤٤) وهانز يانوفيتز (١٨٩٠-١٩٥٤) أن رسالة الفيلم الثورية قد تم تخفيفها فيما بعد على أيدى المنتجين، الذين قرروا جعل الإطار الخارجى للقصة واقعيًا، وبهذا تحولت الرؤية السردية لمجتمع فى حالة فوضى إلى هذيان رجل مجنون وحيد. وفى الحقيقة أنه بالرغم من استخدام الفيلم للعناصر التعبيرية بشكل متسق، حتى بالنسبة للعناوين بين المشاهد، وحملة الفيلم الإعلانية، فإن تاريخ إنتاج الفيلم يظل غامضًا بسبب اشتراك العديد فى نجاحه. وعلى أية حال فقد نجح الفيلم بسرعة فى شباك التذاكر، سواء فى ألمانيا حيث افتتح فى فبراير ١٩٢٠، أو فى أنحاء العالم. وصك الفرنسيون مصطلح "الكاليجارية" للإشارة إلى التعبيرية، بينما قام السينمائيون والنقاد الأمريكيون – الذين شاهدوا الفيلم عند افتتاحه فى الولايات المتحدة فى مارس ١٩٢١ – بالإعلان عن إيمانهم المتحمس بأن السينما تستطيع أن تكون بحق فنًا رفيعًا وليس مجرد شكل متدنٍ من الترفيه الجماهيرى.

وبينما لم يكن هناك من بين من اشتركوا بشكل مباشر فى صنع "كاليجارى" من هو مرتبط بالفن أو المسرح التعبيرى الألمانى، فإن الفنانين الذين صنعوا فيلمًا آخر، هو "من الصباح إلى منتصف الليل" (١٩٢٠) كانوا

واعين بإضافة الجماليات التعبيرية إلى السينما. وكان مخرج الفيلم كارل هاينز مارتين (١٨٨٦-١٩٤٨)، ومصمم الديكور روبرت نيباش (ولد عام ١٨٩٠)، والكاتب جورج كايزر الذى كتب أيضًا المسرحية التى اقتبس عنها الفيلم، كانوا جميعًا يعملون فى مسرح "تريبيون"، واعتبر العديد من النقاد فيلمهم أكثر فيلم تعبيرى متسق خلال تلك الفترة. هناك فى الفيلم صراف متواضع الحال يختلس المال بعد تعرفه على فتاة جميلة، وأدى هروبه من الوجود البرجوازى إلى انتحاره. لكن فيما يبدو أن الفيلم لم يعرض أبدًا فى ألمانيا، برغم مجهودات الموزع لبيعه، ولم يصبح معروفًا على نطاق واسع إلا بعد اكتشاف نسخة فى طوكيو خلال الستينيات. ومثل "كاليجارى"، فإن "من الصباح إلى منتصف الليل" يقدم ديكورات أسلوبية مرسومة باليد تبدو كأنها تضغط المكان، كما تم رسم الضوء على الإكسسوار والملابس، بالإضافة إلى التمثيل التعبيرى الذى يصل إلى حافة التقلص.

وفى ذلك الوقت فإن بومر، وكارل ماير، وروبرت فينه، اتبعوا "كاليجارى" بفيلم آخر بالأسلوب التعبيرى، هو "أصيل" (١٩٢٠)، والذى يقدم ديكورات مرسومة ببراعة، وأزياء غريبة، بواسطة الفنان التعبيرى سيزار كلاين (١٨٧٦-١٩٥٤). وإذا كان سرد "كاليجارى" خطيًا إلى حد كبير، فإن "أصيل" كان يركز على آلية أكل لحوم البشر، ومصاص الدماء (فيرن أندزا) الذى يسجنه سيد غامض. وفى الوقت الذى كان أسلوب أندرا التمثيلى يعكس السرد صعب الفهم، فقد كان الجوهر العاطفى للفيلم هو تصوير الرغبة الجنسية منطلقة العنان.

كما أخرج كارل هاينز مارتين "منزل عند القمر" (١٩٢١) عن سيناريو للكاتب التعبيرى رودولف ليونهارت (١٨٨٩-١٩٥٣) وديكورات

بواسطة نيباش. ولسوء الحظ فإن هذا الفيلم مفقود، مما يجعل تحليله البصرى مستحيلا. وكان فيلم "تورجوس" (١٩٢١) يقدم أيضًا ديكورات نيباش وسيناريو كارل ماير، لكن التصميم البصرى تضمن ديكورات ثلاثية الأبعاد تقدم فقط بعض التلميحات التعبيرية القوية. وكان اقتباس روبرت فينه (١٨٧٣-١٩٣٨) فى الجريمة والعقاب، رسكولينكوف" (١٩٢٣) يتسم بالميلودارمية الأخلاقية، كما كان من صنع فريق كامل من الروس الفنيين بقدر ما كان تجسيدًا للتعبيرية. وبينما قام الروس أيضًا بتمويل "تماثيل الشمع" (١٩٢٤) من إخراج بول لينى (١٨٨٥-١٩٢٩)، والذى استخدم ديكورات أسلوبية ثلاثية الأبعاد، فإنه يمكن اعتباره تعبيريًا من خلال أسلوبه التمثيلى، وبعض قطع الديكور، والإضاءة، والديكورات ذاتها تعود إلى فيلم الرعب الألمانى" الغول" (١٩١٥)، وأفلام رعب ألمانية أخرى، وفى كل الحالات فإنه فيما عدا "كاليجارى" و"تماثيل الشمع"، لم تدخل أى من هذه الأفلام قائمة أفضل أفلام التعبيرية الألمانية، ولم تؤثر كثيرًا فى السينما الألمانية القومية فى العشرينيات. وأصبحت التعبيرية مدمجة مع ما يعتبر اليوم كلاسيكيات السينما الألمانية الصامتة، أساسًا من خلال كتابات اثنين من المؤرخين المهمين، هما لوته آيزنر وسيجفريد كراكاور.

التعبيرية وتاريخ السينما

منذ عام ١٩٣٠ كان بول روتا يدمج السينما التعبيرية مع السينما الألمانية القومية، لكن مسئولية التوسع الدلالى للمصطلح تقع أساسًا على المؤرخين الألمانيين المهمين كراكاور وأيزنر، اللذين ناقشا مجموعة قليلة فقط من الأفلام، بينما تجاهلا آلافًا من الأفلام الكوميدية ومن الأنماط الأخرى، التى أنتجت فى برلين خلال العشرينيات. ومن المفارقات أن ما كان

كيرتز يعتبره جماليات ثورية وتحررية، اعتبره كراكاور وأيزنر على العكس، ليحولا التعبيرية إلى تجسيد يتنبأ بالفاشية الألمانية والمصير البائس، ودليل بصرى على النزوع الألمانى نحو النازية والقتل الجماعى.

كان كراكاور ناقدًا سابقًا فى ألمانيا فايمار، وكتب كتاب "من كاليجارى إلى هتلر" (١٩٤٧) فى منفاه فى نيويورك خلال الحرب العالمية الثانية وفى أعقابها مباشرة، أساسًا لكى يشرح للأمريكيين لماذا انحدرت الأمة الألمانية إلى البربرية، ويتجاهل كراكاور إلى حد شبه كامل السمات الأسلوبية للتعبيرية الألمانية، ويركز بدلا من ذلك على الخيوط السردية ورمز الشخصيات التى تدعم رأيه بأن سينما جمهورية فايمار تشير إلى الطوفان القادم عندما جسدت العالم النفسى لألمانيا، خاصة فى سمات مفترضة للشخصية القومية، تؤيد الأشخاص السلطويين. ويلاحظ النقاد أن تحليلات كراكاور انتقائية وغائية إلى حد كبير (أى أنها تبحث عن الأدلة التى توصلها إلى غاية مسبقة محددة – المترجم)، ويترك الكتاب انطباعًا بأن تعبيرية "كاليجارى" ظلت متأصلة فى كل الأفلام الألمانية التالية.

أما كتاب آيزنر "الشاشة المسكونة"، والذى نشر لأول مرة فى فرنسا عام ١٩٥٢، فقد كان بالمثل عملا لناقدة يهودية ألمانية فى المنفى، برغم أن هدف آيزنر – على عكس كراكاور – كان عن تاريخ الفن أكثر منه عن الأيديولوجيا. وعندما حاولت آيزنر أن تحلل التفرد الأسلوبى لسينما الفن الألمانية فى العشرينيات، بينما تقر بأن له سوابق فى النزعة الرومانسية الألمانية، فقد ناقشت ظاهرتين غير مترابطتين: تأثير المدير المسرحى ماكس راينهارت، والتعبيرية السينمائية. وفى الحقيقة أن استخدام راينهارت لأسلوب التظليل (اللعب على الضوء والظل) ودراما الحجرة (المسرحيات الحميمة

التى تتضمن عددًا قليلا فقط من الشخصيات وديكورات محدودة)، فلم يكن لذلك علاقة وثيقة بالتعبيرية الألمانية، كما أقرت آيزنر ذاتها في سلسلة مقالات نشرت فى أعقاب نشر كتابها مباشرة. ومع ذلك وصفها لتقنيات الإضاءة الشكلية والميزانسين فى أفلام فريتز لانج (١٨٩٠-١٩٧٦) وإف دابليو مورناو (١٨٨٨-١٩٣١) ظل مرتبطًا بالتعبيرية الألمانية منذ ذلك الحين، كما ارتبط التمثيل الأسلوبى الشائع بالكثير من الأفلام الألمانية الصامتة.

لذلك عندما بدأت الدراسات السينمائية الأنجلوأمريكية، فإن التعبيرية وسينما فايمار الألمانية أصبحا متشابكين فى المفاهيم لدرجة أنه يمكن استبدال أحد المصطلحين بالآخر. وأفلام لانج مثل "بين عوالم" (١٩٢١) و"متروبوليس" (١٩٢٧)، وأفلام جى دابليو بابست (١٨٨٥-١٩٦٧) مثل "شارع بلا بهجة" (١٩٢٥) و"أوبرا الثلاثة بنسات" (١٩٣١) وأفلام إيرنست لوبيتش (١٨٩٢-١٩٤٧) مثل "القطة البرية" (١٩٢١)، وأفلام إى إيه دوبون (١٨٩١-١٩٥٦) مثل "منوعات" (١٩٢٥)، والعديد من الأفلام الألمانية الأخرى، كانت توضع تحت مصطلح "السينما التعبيرية الألمانية"، والذى أصبح هو ذاته علامة أسلوبية فى تاريخ السينما، يقع فى مكان ما بين السينما الأمريكية عند دى دابليو جريفيث فى العقد الثانى من القرن العشرين، والسينما الثورية السوفييتية فى العشرينيات. وإذا كانت التعبيرية دخلت إلى لغة سينما الفن الألمانية الصامتة، فربما تبدى ذلك فى أسلوب الممثلين التعبيريين الألمان المتسم بالأسلوبية، والجمود إلى حد ما. إن هذا واضح بشكل خاص فى فيلم "السلم الخلفى" (١٩٢١) من إخراج ليوبولد جيسنر، وهو دراما حجرة بدون زخارف تعبيرية فى التصميم البصرى، لكنه يقدم أداء تعبيريًا خالصًا لكل من فريتز

كورنتر (١٨٩٢-١٩٧٠)، ووبليام ديتسريل (١٨٩٣-١٩٧٢)، والممثلة التى لم تكن آنذاك تعبيرية هينى بورتين (١٨٩٠-١٩٦٠). وأصبح ممثلون تعبيريون مثل فيرنر كراوس (١٨٨٤-١٩٥٩)، وكونراد فايت (١٨٩٣-١٩٤٣)، وراينهولد شونزيل (١٨٨٦-١٩٥٤)، وكورنتر، من بين أكثر المشهورين فى الأفلام الألمانية فى تلك الفترة.

فى الماضى كان نقاد السينما التقليديون والشكليون يفرقون بين الأفلام والسينمائيون والفترات من خلال سلسلة من التعارضات الثنائية، حيث "الواقعية" تشير إلى كل محاولات تصور العالم من خلال مواضعات وحدة المكان والزمان، كما تم الاتفاق على ذلك منذ عصر النهضة (طبقًا لأندريه بازان)، بينما تشير التعبيرية إلى محاولات تجسيد العالم فقط من خلال وجهة النظر الذاتية للفنان. وطبقًا لهذه الرؤية، فإن الشد والجذب بين الأفلام بدأ مع الأخوين لوميير (الواقعية) وجورج ميلييس (التعبيرية) منذ فجر السينما. لكن الدراسات السينمائية الأكثر معاصرة قد أوضحت أنه لم يكن لهذا الاستقطاب وجود فى تلك الفترة. وعلاوة على ذلك فإن أصحاب سيميوطيقا السينما، ونظرية ما بعد الحداثة، أخذوا مجال الدراسات أبعد بكثير من هذا التعارض الثنائى البسيط، حيث أصبح الاستخدام المستمر لمصطلح "التعبيرية"، فى أوسع معانيه، أمرًا مثيرًا للتساؤل حول فائدته.

إذن ماذا يعنى مصطلح "التعبيرية"؟ فى ضوء جذوره فى الفن الحداثى، تجب رؤية التعبيرية كشكل محدد من التصميم السينمائى، يميل إلى ما هو ذاتى أكثر مما هو موضوعى، وإلى ما هو خيالى وخارق للطبيعة أكثر مما هو عادى ويومى، ويجمع بين الفن التافه والراقى فى أعمال سينمائية، تخاطب جمهور السينما داخل سياق ثقافة السينما التجارية. وعلى عكس

أفكار إيد شميد، فإن الذاتية فى السينما التعبيرية لا تتم رؤيتها كمجرد "تعبير" عن فنان فرد، لكنها ذاتية يتشارك فيها المتفرج الراغب فى أن يدخل عالمًا غريبًا لكى يشارك فى المتع البصرية التى يقدمها هذا التصميم. وعلى عكس السرد الهوليودى الكلاسيكى، فإن السينما التعبيرية تنحو إلى تأمل الذات، ونحو جعل المتفرج واعيًا بالاصطناع الفنى للصورة، ومكانه كذات تستهلك الصور، سواء من خلال الاستخدام المباشر والصريح للديكورات المرسومة، أو بالاستخدام غير الطبيعى للفيلم الخام الملون والعدسات، أو اغتراب المتفرج عن أداء الممثلين المفرط فى أسلوبيته. وفى كل الحالات، فإن من الواضح أن مثل هذا التعريف لم يعد يحمل أية تضمينات أيديولوجية خاصة، إلا فيما يتعلق بالأسلوب المتناقض مع سرد هوليوود الكلاسيكى.

والتعبيرية فى معناها الدقيق تشير بشكل حصرى إلى الحركة الفنية فى فترة تاريخية محددة فى ألمانيا فى أوائل العشرينيات. كما يشير المصطلح أيضًا إلى أفلام الفن الألمانية فى العشرينيات، التى كانت متأثرة بالتعبيرية على نحو قوى. وهذه الأفلام تتضمن سمات أسلوبية مثل الإضاءة من المقام العالى (التناقض الكبير بين الضوء والظل – المترجم)، وزوايا الكاميرا بالغة الحدة، وحركة الكاميرا الذاتية، والديكورات الأسلوبية، والتمثيل غير المطابق للطبيعة، والسرد غير الخطى، وميل نحو الصور التى تشبه الأحلام، ومضمون مخيف رهيب يميل عادة إلى قصص المبالغات الجنسية، مثل "أصيل". والتعبيرية فى التعريف الواسع قد تشير إلى أفلام الرعب التى أنتجتها شركة يونيفرسال خلال الثلاثينيات، والأفلام نوار (التى صنع العديد منها سينمائيون ألمان فى المنفى) خلال الأربعينيات والخمسينيات، بالإضافة إلى أفلام معاصرة، تلمِّح إلى السينما التعبيرية الألمانية مثل أفلام جاى مادين (ولد عام ١٩٥٦).

انظر أيضاً:

"التمثيل"، "ألمانيا"، "الإنتاج"، "التصميم"، "الواقعية"، "السينما الصامتة"، "المسرح"، "أوفا"، "يونيفرسال".

مزيد من القراءات

Gay, Peter. *Weimar Culture*. London: Penguin, 1968.

Gianetti, Louis. *Understanding Movies*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1990.

Huaco, George. *The Sociology of Film Art*. New York: Basic Books, 1965.

Kracauer, Siegfried. *From Caligari to Hitler*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1947.

Kurtz, Rudolf. *Expressionismus und Film*. Berlin: Verlag der Lichtbildbühne, 1926; Reprinted Zurich: Verlag Hans Rohr, 1965. All quotations translated by Jan-Christopher Horak (2006).

Salt, Barry. *Film Style and Technology: History and Analysis*. London: Star Word, 1989.

Thompson, Kristin, and David Bordwell. *Film History: An Introduction*. New York: McGraw-Hill, 1994.

Jan-Christopher Horak

كتب هذا الفصل: يان كريستوفر هوراك

إيميل جانينجز

(ولد باسم تيودور فريدريش إيميل ياننز، في رورشاخ، سويسرا، في ٢٣ يوليو ١٨٨٤، توفي في ٢ يناير ١٩٥٠).

كان إيميل جانينجز من أشهر ممثلي السينما الألمانية، وهو واحد من الأكثر ارتباطًا بالتمثيل التعبيري الألماني، برغم أنه لم يكن مرتبطًا قط بالمسرح التعبيري. وأصبح مشهورًا في هوليوود في أواخر العشرينيات، وكان من الممثلين المهمين في السينما النازية.

كان دوره الذي انطلق به في فيلم إيرنست لوبيتش "مدام دوباري" (١٩١٩)، حيث لعب دور العاشق الهالك للممثلة بولا نيجري، لويس الخامس عشر. كان جانينجز ضخم الجثة وبعيدًا عن الوسامة، لكنه مع ذلك كان يعطي إحساس "متعة الحياة" المتسم بنزعة جنسية قوية، وهو ما جعله نجمًا عالميًا عندما نجح الفيلم في الولايات المتحدة باسم "العاطفة" في عام ١٩٢٠. وظهر في الأعوام التالية في أفلام كلاسيكية مثل "أنا بولين" (١٩٢٠)، "دانتون" (١٩٢١)، "بيتر العظيم" (١٩٢٢)، وفيلم بول ليني "تماثيل الشمع" (١٩٢٣). وفي هذه الأفلام وأفلام أخرى صور شخصية الحاكم الطاغية، وكان حجمه الكبير ومظهره الخشن يؤكدان على أفعاله الوحشية. ومع ميل

قوى لأن يسيطر وجوده على المشهد، فإن أفضل مشاهده كانت في دور ميفيستو فى فيلم إف دابليو مورناو "فاوست" (١٩٢٦)، وهذا الدور - مع دوره الخالد كبواب فندق فى فيلم مورناو "الضحكة الأخيرة" (١٩٢٤) - عززا للأبد مكانته كممثل مرتبط دائمًا بالتعبيرية الألمانية. وبينما كان أداؤه فى هذه الأفلام يوضح ميل التعبيرية إلى الإيماءات الأسلوبية وتعبيرات الوجوه، فإن دوره كلاعب أكروبات غيور فى "منوعات" (١٩٢٥) كان أكثر واقعية. وفى هذا الفيلم - كما فعل فى "الضحكة الأخيرة" - جعل شخصيته مثيرة للتعاطف حيث إنها تقف على حدود الشخصية التراجيدية.

فى الفترة التالية تلقى جانينجز دعوة من شركة باراماونت للذهاب إلى هوليوود، حيث لعب أدوارًا تراجيدية مماثلة فى "طريق كل اللحم" (١٩٢٧) و"الوصية الأخيرة" (١٩٢٨)، وفاز بأول جائزة أوسكار لأفضل ممثل عن الدورين، ثم عاد إلى برلين، حيث قام ببطولة فيلم "الملاك الأزرق" (١٩٣٠)، لكن مارلين ديتريتش سرقت منه الأضواء، لتبدأ حياته الفنية فى الأفول.

كانت عودته فى السينما الألمانية النازية بعد عام ١٩٣٣ فى دور الأمير فيلهيلم (والد فريدريك العظيم) فى فيلم "صناعة ملك" (١٩٣٥). وفى الفترة التالية لعب بانتظام أدوار رجال عظماء يرمزون إلى شخصيات "هتلرية" فى سلسلة من أفلام سيرة الحياة ذات المضمون الدعائى القومى، مثل الحاكم" (١٩٣٧)، "روبرت كوخ" (١٩٣٩)، "أدم كروجر" (١٩٤١)، وخاصة فى دور بيسمارك فى "الانصراف" (١٩٤٢). كما أعاد دورًا أداه عددًا لا يحصى من المرات على المسرح، فى دور قاضى القرية فى فيلم "الجرة المكسورة" (١٩٣٧). وظل فيلمه الأخير غير مكتمل فى يناير ١٩٤٥.

مشاهدات مقترحة:

"مدام دوبارى" أو "العاطفة" (١٩٢٠)، "الضحكة الأخيـــرة" (١٩٢٤)، "فاوست" (١٩٢٦)، "الملاك الأزرق" (١٩٣٠)، "الجرة المكسورة" (١٩٣٧).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Dreyer, Carl. "Sur un film de Jannings," and "Du jeu de l'acteur." *Cahiers du Cinéma* (January 1962).

Truscott, Harold. "Emil Jannings—A Personal View." *Silent Picture* 8 (1970): 5–26.

Jan-Christopher Horak

يان كريستوفر هوراك

فريتز لانج

(ولد فى فيينا، النمسا، فى ٥ ديسمبر ١٨٩٠، توفى فى ٢ أغسطس ١٩٧٦).

يعتبر فريتز لانج واحدًا من أعظم المخرجين فى السينما الألمانية والهوليودية الكلاسيكية، كما كان بارعًا فى الملاحم الكبيرة والميلودرامات القاتمة فى آن واحد. وطوال حياته الفنية ظل معروفًا بأسلوبه البصرى القوى، الذى كان يمزج تقنيات الإضاءة الأسلوبية والتكوينات الهندسية، لكى يعبر عن عالم قدرى يحاصر الشخصيات.

بدأ لانج ككاتب سيناريو فى عام ١٩١٧، ليحصل على نجاح تجارى ضخم بإخراجه فيلم "العناكب" فى عام ١٩٢٠، فى ذلك العام تزوج من تيا فون هاربو، التى كتبت له كل سيناريوهات أفلامه الألمانية التالية، بما فى ذلك "بين العوالم" (١٩٢١) و"دكتور مابيوزه المقامر" (١٩٢٣) و"أسطورة النيبلونجن" (١٩٢٤) و"متروبوليس" (١٩٢٧). صنع لانج هذه الأفلام فى استوديوهات "بابل الجديدة" فى شركة "أوفا"، وهى تتسم بصفات الصوفية الألمانية الغامضة، والديكورات الضخمة، والأزياء المبهرة، والتكوينات الأسلوبية. ومع فيلم "إم" (١٩٣١) أسس لانج معايير جديدة للسينما الناطقة، خاصة من خلال مونتاجه للصوت والصورة. وكان الفيلم من بطولة بيتر

لورى فى دور سفاح الأطفال "المثير للتعاطف"، كما قدم تيمات قاتمة سوف تصبح أكثر وضوحًا فى أفلامه الأمريكية.

اضطر لانج للذهاب إلى المنفى هربًا من النازية، وانتهى فى يونيو ١٩٣٤. وكان أول أفلامه الأمريكية "غضب" (١٩٣٦) من بطولة سبنسر تريسى فى دور الرجل الذى يتهم ظلمًا فى جريمة قتل، ويكاد أن يشنقه الغوغاء بدون محاكمة. وكان فيلم "أنت تعيش مرة واحدة فقط" (١٩٣٧) بنفس الدرجة من القتامة، وهو تنويعة على قصة بونى وكلايد. وبدون عقد مع شركة كبرى، عمل لانج بشكل متفرق فى الأعوام التالية. وبأفلام أربعة مضادة للنازية، تتضمن "الجلادون يموتون أيضًا!"، (١٩٤٣)، و"وزارة الخوف" (١٩٤٤)، حاول لانج أن يعلم الجمهور حول الفاشية، وهذا الفيلمان يحتشدان بأجواء الفيلم نوار، كما بدا أيضًا فى "امرأة فى النافذة" (١٩٤٤) و"الشارع القرمزى" (١٩٤٥) (يمكن الترجمة إلى "الشارع الداعر"). اضطر لانج بعد ذلك لقبول مجموعة من المشروعات منخفضة الميزانية، ووضع بشكل مؤقت فى القائمة السوداء خلال الفترة الماكارثية بسبب ارتباطه بالكاتب برتولت بريشت، المعروف بتعاطفه مع الشيوعيين. وعاد لانج إلى ألمانيا فى عام ١٩٥٧ ليخرج "مقبرة هندية" (١٩٥٨) من جزأين، و"ألف عين للدكتور مابيوزه" (١٩٦٠). وفى عام ١٩٦٣ ظهر فى دور المخرج الهوليودى المتحرر من الأوهام فى فيلم جان لوك جودار "الاحتقار" (١٩٦٣).

وإذا كان النقاد لعقود طويلة قد اعتبروا أن لانج مضى إلى الانحدار بعد أفلامه الألمانية العظيمة، فإن نقاد سينما المؤلف والقراءة النسوية الأكثر حداثة قد أعادوا النظر فى أفلامه الأمريكية، وتقييم أفلامه المضادة للنازية

والأفلام نوار، واعتبروا أفلام لانج الهوليودية تعبيرًا عـن رؤيتـه القاتمـة للبرجوازية الأمريكية: وعلى سبيل المثـال فـإن شخـصيات إدوارد جـى روبنسون فى "امرأة" و"الشارع" هى شخصيات من الطبقة الوسطى ترتكـب القتل أو تتستر عليه من أجل امرأة فاتنة. ومن الناحية الأسلوبية فإن أفـلام لانج تجمع بين التعبيرية الألمانية وسينما الأنماط الفيلمية الأمريكية، حيـث وجد الفيلم نوار شكلا ملائمًا للتعبير عن رؤيته القدرية القاتمة.

مشاهدات مقترحة:

"بين عوالم" (١٩٢١)، "أسطورة النيبلونجن" (١٩٢٤)، "متروبـوليس" (١٩٢٧)، "إم" (١٩٣١)، "غضب" (١٩٣٦)، "الجلادون يموتـون أيـضًا!" (١٩٤٣)، "امرأة فـى النافـذة" (١٩٤٤)، "الـشارع القرمـزى" (١٩٤٥)، "الحرارة الكبرى" (١٩٥٣).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Bogdanovich, Peter. *Fritz Lang in America*. New York: Praeger, 1969.

Grant, Barry Keith, ed. *Fritz Lang Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2003.

Gunning, Tom. *The Films of Fritz Lang: Allegories of Vision and Modernity*. London: British Film Institute, 2000.

Jenkins, Stephen, ed. *Fritz Lang: The Image and the Look*. London: British Film Institute, 1981.

McGilligan, Patrick. *Fritz Lang: The Nature of the Beast*. New York: St. Martin's, 1997.

Jan-Christopher Horak

يان كريستوفر هوراك

هواة وعشاق السينما "Fans and Fandom"

هواة السينما وجمعياتهم ليست هى الشئ ذاته، فقد يكون المرء عاشقًا لفيلم أو نمط فيلمى أو ممثل أو مخرج محدد، لكنه غير مشترك فى منظمة أو تجمعات لعشاق السينما. فكون المرء من عشاق السينما هو - على الأقل للوهلة الأولى - مسألة تتعلق بالإعجاب بأفلام معينة، ومستغرقًا فيها على نحو عاطفى. وعشاق السينما يكونون عادة أفرادًا ليسوا على اتصال بأناس آخرين يشاركونهم فى الارتباط العاطفى بفيلم معين أو نجم محدد. وبرغم أن كون المرء عاشقًا "وحيدًا ومنعزلا" لأفلام أو أنماط فيلمية محددة لا يتضمن بالضرورة اتصالا مباشرًا بالعشاق الآخرين، فإن عشاق السينما يتصورون أنفسهم غالبًا كجزء من مجتمع سينمائى ممتد، مع عشاق آخرين يشاركونهم فى العقلية وإن كانوا على غير اتصال مباشر. والمجلات السينمائية التجارية تساعد فى بناء هذا المجتمع، وتدعم إحساس هؤلاء العشاق الفرديين بكونهم جزءًا من مجموعة وإن كانوا لا يتصلون ببعضهم اتصالا مباشرًا.

جمعيات ومنظمات عشاق السينما باعتبارها نشاطًا اجتماعيًا

على عكس العشاق الفرديين - حيث قد يتضمن أقرانهم من يشبهونهم بالمصادفة فى العقلية - فإن منظمات عشاق السينما تتضمن هؤلاء الذين يبحثون بشكل محدد عن الذين يشاركونهم أذواقهم، وبذلك فإنهم ينخرطون فى مجال من النشاطات الاجتماعية والثقافية والفنية التى تنطلق من هذه

المنظمات كنقطة بداية. ومثل هذه المنظمات قد تشمل المشاركة في المناقشة على الإنترنيت، ونشر تعليقات في المواقع السينمائية، والاشتراك في النوادي أو المجموعات السينمائية، أو صنع مجلة خاصة بهم. وكون المرء جزءًا من منظمة للعشاق – سواء لفيلم أو نجم معين – هو أولا وقبل كل شئ مرتبط بقيم المشاركة والإنتاج. ويؤكد هنري جينكينز على ثقافة المشاركة في هذه المنظمات "تتشكل دائمًا من خلال إسهام العشاق الآخرين، ويصنع دافعها – على الأقل جزئيًا – رغبة في مزيد من التفاعل مع مجتمع اجتماعي وثقافي أوسع" (جينكينز، ١٩٩٢، ص ٧٦). وهؤلاء الذين يشاركون في منظمات من هذا النوع يشاهدون دائمًا أفلامهم المفضلة في جماعات، إذ يريدون مشاركة التجربة مع آخرين يعرفون أنهم معجبون بهذه الأفلام. كما يميل عشاق السينما أيضًا إلى الانتظار معًا في طوابير طويلة من أجل مشاهدة العروض الأولى للأفلام فائقة النجاح، وهم يعلمون أيضًا أن الجمهور سوف يحتشد بعشاق مثلهم سوف يشاركونهم في المتعة والتجربة الوجدانية.

إن هذه التجارب والاستجابات والتفاعلات الجماعية من جانب مجموعات عشاق السينما تتجسد أيضًا في نشاطات أبعد من مجرد مشاهدة فيلم يتوقعون الإعجاب به. فهم يتعاملون مع الفرجة على الفيلم كمجرد مرحلة من عملية أوسع للاستهلاك والإنتاج، مع وجود نصوص ثانية وثانوية مثل المواد الدعائية، والمقالات، والتعليقات التي تأتي في أعقاب مشاهدتهم الفيلم لأول مرة، ثم المشاهدات التالية المتكررة، وجمع أقراص الدي في دي بالمواد الخاصة التي قد تتضمنها. لذلك فإن الاشتراك في مجموعات لعشاق السينما ليست أبدًا مجرد "الذهاب إلى السينما".

وقام جون فيسك بمحاولة التأكيد على تميز مجموعات عشاق السينما وممارساتها الثقافية، ليفرق بين أنماط مختلفة من الإنتاجية، أطلق عليها الإنتاج "السيميوطيقى"، و"المنطوق"، و"النصى" (فيسك، ص ٣٧-٣٩). والنوع الأول السيميوطيقى يتعلق بإنتاج المعنى من نص سينمائى – وهو شئ يقوم به كل المتفرجين بالضرورة عندما يحاولون فهم الفيلم ويدركونه. أما "الإنتاجية المنطوقة" فهى تعنى الحديث عن الفيلم، وهو أيضًا شئ يقوم به معظم جمهور السينما، لكن هواة السينما يقومون به بشكل مميز داخل مجموعاتهم. والنوع الثالث عند فيسك، "النصى"، فهو الأكثر خصوصية بالنسبة لمجموعات عشاق السينما، حيث إن من النادر خارج هذه المجموعات أن تتم كتابة مقالات أو تحليلات للأفلام المفضلة (إلا إذا كان يشكل جزءًا من مهنة مثل الناقد السينمائى أو الباحث الأكاديمى السينمائى). وطبقًا لما يقوله ديفيد سانجيك، فإن مجلات هواة السينما هى أوضح مثال على الإنتاجية النصية لمجتمعات الهواة، حيث إنها "إصدارات للهواة، وهى فى شكلها ومضمونها مميزة عن مجلات المحترفين، أى المجلات التجارية للتيار الرئيسى فى السينما" (ص ٣١٦). وبرغم أن هناك بعض الحقيقة فى ذلك، فإن سانجيك يقدم تناقضًا مبالغًا إلى حد ما بين مجلات الهواة ومجلات المحترفين، ويوحى بأن محررى مجلات الهواة يتمتعون بحرية أكبر بكثير فى أن يكتبوا ما يريدون، حيث إنهم لا يدينون بالفضل بشكل مباشر لصناعة السينما ورعاتها، بينما يهتم محررو مجلات المحترفين بشكل شبه كامل بالسينما التجارية، أما مجلات الهواة ليس لديها اهتمام كبير "بالقبول العام بالتوليفات والمواضعات المقبولة لسينما التيار الرئيسى فى هوليوود" (ص ٣١٧). وإذا كان هذا التناقض فيه مبالغة، فإنه يقر بوجه مهم من أوجه

منظمات هواة السينما، وهى أنها تفصل نفسها عما يرونه مجرد "مستهلكين" سينمائيين يفتقدون المعرفة التاريخية والفنية بالأنماط الفيلمية ونصوصها.

منظمات الهواة الاستهلاكية، والمنظمات "المقاومة"

منظمات الهواة هى فى جانب منها تهتم بالحصول على أشكال من الخبرة وعرضها. وهى تشبه على نحو ما "القراءات" الدراسية للأفلام، إذ تفضل طريقها فى التفسير تتضمن فحصًا دقيقًا جدًا حيث تصبح الأفلام ونصوصها الثانوية المحيطة بها مجالا للدراسة فى كل تفاصيلها وظلالها. وتلك الممارسة التفسيرية تتناقض تمامًا مع الفرجة "العارضة" على الأفلام، والتى يفترض هواة السينما أنها تعبر عن معرفة أقل، ونوع أقل تمييزًا لخصائص الفرجة.

كما يؤكد وصف سانجيك أيضًا لمجلات الهواة على الطبيعة اللاتجارية لمنظمات هواة السينما، وعلى الطريقة التى تتعارض بها مع آليات الدعاية والإعلان. إن هذا يشبه كلاً من نظام "الأندرجراوند"، ونظام اللاتجارى/ المضاد للتيار السائد، التى تحدد بها ثقافات الهواة قيمة الأعمال الفنية، كما يقترب من الدراسات حول منظمات الهواة التى ترى أن الهواة "مقاومون" للرأسمالية والنزعة الاستهلاكية. ويقول جريج تيلور أن "الهواة ليسوا أصحاب ثقافات خاصة بشكل دقيق، إلا إذا طرحوا منظماتهم باعتبارها نشاطًا مقاومًا"، وهو الموقف الذى يجعلهم "متقدمين بخطوة على القوى التى تحاول تسويق ذوقهم المقاوم مرة أخرى إليهم"، فيما يبدو أنه يصل إلى درجة الصراع بين منظمات هواة السينما والقوى التجارية فى السينما (ص ١٦١).

ومع ذلك، وفى ضوء هذا الالتقاء بين قيم الهواة والقيم الأكاديمية، حيث تسعى المجموعتان على النأى بنفسها عما هو "تجارى"، فإن من المحتمل المبالغة فى تقدير السمات "المقاومة" لمنظمات الهواة. ففى الحقيقة أن العديد من هواة السينما هم عشاق مخلصون للأفلام فائقة النجاح، وقد يقبلون تمامًا بالسمة التجارية فى الفيلم الهوليوودى حتى لو كانوا يقرأون النصوص ويحللونها بشكل دقيق فى مجتمع من المتفرجين المتشابهين فى العقلية. ولا يمكن افتراض أن هواة السينما هم بالضرورة "خارج" آليات التجارية والدعاية السينمائيين، أو أن ممارساتهم المميزة بطبيعتها مقاومة للتجارة السينمائية. وفى الحقيقة أن الهواة يتمتعون بقيمة كبيرة لأساطين السينما؛ لأنهم "مستهلكون يعتمد عليهم" لخطوط الإنتاج، وأن للثقافات الفرعية داخل الرأسمالية (ميهان، ص ٨٥-٨٩). إن هذا يعنى أخذ موقف أكثر تعقيدًا من مجرد إقامة تعارض بين "ثقافة" الهواة و"تجارة" أساطين الصناعة. وبينما يكون سانجيك على حق تمامًا فى القول بأن مجلات التيار السائد تعتمد على النوايا الطيبة وعلى المادة التى تزودهم بها صناعة السينما، فإن ذلك لا يؤدى إلى نتيجة أن منظمات الهواة هى "مستقلة" تمامًا عن القوى والضغوط والمصالح التجارية.

وإذا كان الكثير من الدراسات السينمائية والثقافية، منذ كتاب "سارقو النصوص" (١٩٩٢) لهنرى جينكينز وما بعده، قد مالت إلى أخذ موقف احتفائى صريح بالثقافات التشاركية والإنتاجية لمنظمات هواة السينما، فإن بعض الكتاب بالغوا فى أخذ موقف سلبى ولامبالى تجاه هذه المنظمات. وعلى سبيل المثال فإن باربرا كلينجر قالت إن جزءًا مهمًّا من طريقة تأثير الأفلام المعاصرة كسلع، وبالتالى بيعها إلى الجمهور، هو "تجزيئها إلى سلسلة

من العناصر المتخصصة" (١٢٦)، فى إشارة إلى طريقة ترويج الأفلام بالتركيز على عناصر مستخلصة من القصة، والإنتاج، والميزانسين. يمكن عندئذ لنصوص الدعاية أن تركز على عناصر محددة يمكن بيعها، مثل النجم أو النجمة، والمخرج، والمؤثرات الخاصة شديدة الإتقان، أو القضايا والأفكار المثيرة للجدل التى يثيرها السرد. إن هذا يعنى أن أى فيلم يمكن بيعه إلى مجموعات مختلفة من الجمهور بالتركيز على عناصر مختلفة سواء كانت تتعلق بالقصة العاطفية، أو المؤثرات الخاصة، أو "فن" الإخراج. كما تقول كلينجر إن خبرة الهواة هى بالتالى ليست مستقلة على الإطلاق عن آليات الدعاية والترويج، حيث إن معلوماتهم عما وراء الكواليس لا تعبر أبدًا عن استقلاليتهم، وإنما تشير عادة إلى "الاستراتيجيات الناجحة" لمادة الدعاية التجارية. (ص ١٣٢).

لكن مثلما أن القول إن هواة السينما متعارضون تمامًا – أو هم خارج – القوى الرأسمالية يبدو قولاً مبالغًا، كذلك وجهة النظر البديلة التى تمثلهم كخاضعين لمصنع الأحلام الهوليوودى. وهذا الجدل هو الطبيعة "المقاومة" من جانب، و"الداخلة" فى النزعة التجارية من جانب آخر، قد أسس نوعًا كاملا من الدراسة، لكن المعالجات المعاصرة لمنظمات الهواة قد بدأت فى طرح أسئلة جديدة. لقد أشارت مؤرخة السينما جانيت ستايجر إلى أن العديد من الدراسات حول منظمات الهواة أكدت على العناصر الاجتماعية الإيجابية لنشاطات بناء مجتمعات الهواة، وهو ما يشير إلى إمكانية وجود معالجات لمنظمات للهواة لا تقتصر على مجرد الاحتفاء بها أو الانتقاص منها (٢٠٠٠، ص ٥٤).

ومن الحق القول بأنه قد يكون من الصعب أن "توازن" بين تقديم الهواة باعتبارهم "جيدين" (مقاومين) أو "سيئين" (مدمجين فى صناعة السينما). ويقول مات هيلز أن مثل هذه المعالجة المتوازنة أو ذات "وجهات النظر المتعددة" لمنظمات الهواة محتشدة بالمشكلات مادامت تحاول أن تحل ما قد يكون تناقضات أصيلة داخل منظمات الهواة والجمهور. ومرة أخرى فإن محاولات حل منظمات الهواة إلى ثنائيات واضحة التميز، ونموذج جدلى أكثر عمومية، تستدعى التعامل مع التناقضات الفعلية داخل الظواهر الثقافية (انظر هيلز، ص ٢٧-٤٥). قد يكون الهواة موجودين فى وقت واحد داخل وخارج قوى السوق، ويقاومون الضغوط الاقتصادية ببعض الطرق فى الوقت الذى تتصرف باعتبارها "مستهلكين يعتمد عليهم" بطرق أخرى. وفى دفاع عن دراسات وسائط الاتصال التى تسعى للتأكيد على مقاومة الهواة للقوى التجارية، يمكن القول إن مثل هذه المقاومة يمكن تحديدها بوضوح، سواء كانت مقاومة ضد تحويل الثقافة السينمائية إلى سلعة من خلال نوع من التذوق السينمائى "الأندرجراوند"، أو كان رد فعل تجاه أنواع محددة من السينما مثل الأفلام التجارية فائقة النجاح. لكن هذا التأكيد يعتمد على وجهة نظر محددة النتيجة لسلطة باعتبارها شيئًا قد يملكه الهواة أو لا يملكونه، بالإضافة إلى افتراض أن المقاومة يمكن تحديدها نقديًا بواسطة الدارسين. ومثل هذا التناول الأكاديمى يعيدنا إلى نوع من الدراسات حول الهواة تقوم على فرضية تحديدهم باعتبارهم "جيدين" و"سيئين"، وبالتالى الزعم بسلطة أخلاقية تنسب إلى ممارسات الهواة سواء باعتبارها "تقدمية" أو "رجعية". (انظر "ثقافات الهواة").

تنميط الهواة والمنظمات الخاصة بهم

يمكن أن يتعرض الهواة ومنظماتهم إلى الدراسة الأخلاقية الفاحصة طوال تاريخ السينما. ومن خلال المصطلحات المفهومة الشائعة، فإن جمهور الهواة (سواء انتظموا فى منظمات أم لا) قد تم تصويرهم على أنهم أغراب على نحو ما، ومبالغون عاطفيًا فى علاقتهم مع النجوم المحبوبين، وشديدو الاهتمام بطرائف صناعة الأفلام، والتفاصيل الدقيقة للقراءة الفاحصة، أو أنهم مهووسون تمامًا بعالم السينما حتى إنهم لا يستطيعون الحياة بنجاح فى العالم الحقيقى. ويجد هواة السينما أنفسهم أحيانًا مضطرين للدفاع عن أنفسهم ضد الاتهامات بأنهم فاشلون أو أشخاص غريبو الأطوار. وحتى مفهوم أن السينما فن له هواته لم يكف لكى يبدو صورة عاشق السينما بطريقة مريضة، وحتى مصطلح cinephilia لم ينجح فى ذلك برغم دلالاته الثقافية الرفيعة. وعلى سبيل المثال فإن الفيلم التسجيلى الأمريكى "سينمانيا" (٢٠٠٢) يصور مجموعة من عشاق السينما باعتبارهم يعانون من اضطرابات متنوعة، وعاجزين عن الالتحاق بعمل أو أن تكون لهم حياة عاطفية، وهم بدلا من ذلك يستحوذ عليهم حضور دور عرض سينما الفن فى نيويورك. ومنظمات عشاق السينما تتعرض للسخرية فى مثل هذه الصور التى تظهر فى وسائل الإعلام، حتى لو كانت صورًا تثير التعاطف أو بعض الاحترام. وعلى هذه الخلفية من التنميط السلبى لعشاق السينما باعتبارهم فاشلين وغريبى الأطوار حاولت الدراسات الجادة أن تعيد تقييمهم بشكل إيجابى، على أنهم يشاركون فى مجتمع يجمع ذوى العقليات المتشابهة، ويتضمن نشاطًا إبداعيًا صحيًا فى الفرجة السينمائية.

وأهمية النجومية داخل الثقافة السينمائية قد أدت بدورها إلــى التقليــل الأخلاقى من شأن عشاق السينما، وتنميطهم فى صورة المهووسين. وبتحليل بدايات ثقافة عشاق السينما منذ العقد الثانى من القرن العشرين ومــا بعــده، حيث كانت التنوعات الإقليمية فى عرض الأفلام تتأكد بواسطة ثقافة شــعبية قومية من خلال طيف واسع من الأفلام، والكتب والمسرحيات، والأغنيــات الجماهيرية منذ بدايات القرن العشرين، فقد تــم تــصوير عــشاق الــسينما باعتبارهم يمارسون أحلام اليقظة وتسيطر عليهم صور النجمات، أو تلــك الصورة النمطية للفتاة التى يستحوذ عليها بصورة هستيرية إعجابهــا بأحــد النجوم (انظر فوللر، ص ١١٦). وهذا التأنيث لعشاق السينما – بما فى ذلك الرجال – قد تأكد بقوة بواسطة صناعة السينما فى عشية ظهور نظام النجوم. وبمجرد أن بدأ نظام النجوم فى السيطرة، وتم التــرويج والدعايــة لأســماء النجوم، أصبح من الممكن تصوير عشاق السينما باعتبارهم مستهلكين مؤنثين مهووسين بالمشاهير.

وكانت الأعمال الأكاديمية حول عشاق الــسينما تفتــرض أحيانًــا أن منظماتهم تعنى عشق شخص مشهور معين. وتقدم جاكى ستيــسى دراســة دقيقة رقيقة حول عاشقات السينما تعارض التنمــيط الــسلبى الــذى يحــيط بالموضوع، كما تقول إن عشاق السينما لا "يتوحدون" ببساطة مــع نجــوم السينما (بمعنى إدراكهم أن النجوم يشاركونهم فى السمات، أو رغبتهم فى أن "يصبحوا مثل النجوم")، أو أنهم يمثلون بالنسبة لهم موضوعات مثالية للخيال. لكن الطرق التى يقيم بها عشاق السينما – ومنظماتهم – علاقة مــع نجــوم السينما هى طرق أكثر تعقيدًا بكثير، وتتضمن طيفًا من الممارسات السينمائية وغير السينمائية. ومرة أخرى فإن عشاق الــسينما ومنظمــاتهم مرتبطــون

بنشاطات تتجاوز مجرد الفرجة على أفلام أحد النجوم. وتحلل ستيسى مشاعر هواة السينما التى تتضمن الإخلاص، والعبادة، والتسامى، فإن تقديرهم لنجم سينمائى محدد يسمح لهم بالتواؤم مع إحباطات ومخاوف وضغوط الحياة العادية (ص ١٤٥). وتؤكد ستيسى على طيف من ممارسات عشاق السينما التى تحدث خارج لحظة المشاهدة السينمائية، مثل التظاهر الواعى بأن المرء هو أحد نجوم السينما، أو تقليده، وهذا التقليد لا يعنى أن عشاق السينما "قد فقدوا الإحساس بالواقع"، أو أنهم يريدون فعلا أن يكونوا شخصًا آخر، ولكن يتم التعبير عن عشقهم للنجم فقط من خلال نشاطات ثقافية محددة (ص ١٧١).

وهناك دراسات أخرى عن علاقات النجم بالهواة، قد أكدت على دور منظمات هواة السينما فى التشكيل الجماعى لردود أفعال الجماهير تجاه نجوم السينما وتقديرهم لهم. وعلى سبيل المثال فإن ريتشارد داير يلاحظ كيف أن جودى جارلاند أصبحت أيقونة بالنسبة لجمهور المثليين من الرجال، الذين رأوا حياتها الفنية وصراعاتها الشخصية باعتبارها "تمثل موقف وتجربة أن يكون المرء مثليًا فى مجتمع كاره للمثلية الجنسية" (ص ١٥٣). ويمكن القول بأن نجومية جارلاند ماتزال تُرى على أنها مجال خاص بعشاق السينما المثليين من الرجال. كما أن هناك أنواعًا أخرى من مجموعات الهواة ذات الثقافات الفرعية يمكن ربطها بإعادة تقييم نجوم محددين. وعلى سبيل المثال فإن عشاق أفلام الرعب الكلاسيكية قد يعجبون على نحو خاص بنجوم السينما لمرحلة السينما الصامتة، من كونراد فايت (١٨٩٣-١٩٤٣)، الذى ظهر فى أفلام مثل "مقصورة الدكتور كاليجارى" (١٩٢٠)، و"يدا أورلاك" (١٩٢٤)، وقد ربطه هذا الظهور بالأداء التمثيلى الأسلوبى وتجسيد الأشرار.

لم يكن فايت قط "ممثلا رئيسيًا" فى أفلام التيار الرئيسى، ولم يكن موضع اهتمام مجموعة خاصة من عشاق السينما أو هواة أفلام الرعب، يمكن أن تفسر الشخصيات "الوحشية" والهامشية التى يمثلها فى علاقتها مع اختلاف يعارض التيار الرئيسى على نحو ما تمثله ثقافتهم. وبدلا من القول بأن أنواعًا محددة من منظمات الهواة قد ترتبط بشكل خاص بنجوم محددين، فإن حالة منظمات هواة السينما من المثليين الرجال تشير إلى أن نجوم التيار السائد من الرجال مثل كيانو ريفز يمكن أن يعاد تقييمهم أو تفسيرهم، خاصة النجوم الذين تمثل صور الدعاية الخاصة بهم نزعتهم الجنسية على نحو ملتبس. وهكذا فإن منظمات عشاق السينما يمكن أن تتحمل قراءات مختلفة لصور النجوم المنتشرة، بالإضافة إلى التقييم الخاص لنجوم محددين كعلامة على التميز والاختلاف والابتعاد عن "التيار السائد".

"فن السينما" ومنظمات الهواة

بالمقارنة مع تكوين منظمات الهواة فى بدايات القرن العشرين، فإن شخصية عاشق السينما الآن ربما أصبحت أقل تحديدًا فى نوعها بين ذكر وأنثى، لكن هذا يعود إلى الكثير من التغير فى السياق الثقافى، حيث يتم التوجه عادة إلى الرجال والنساء معًا بوصفهم مستهلكين. وبالإضافة إلى نظام النجوم، فإن المخرجين والفنيين فى صناعة السينما يتزايد الترويج لهم باعتبارهم مشهورين فى حد ذاتهم. وهذا التحول يعنى أنه يمكن لعشاق السينما وضع أنفسهم جنبًا إلى جنب مفاهيم السينما كفن، وبذلك يتفادون جزئيًا التنميط السلبى باعتبارهم مهووسين بالمشاهير، وذلك بتكوين منظمات لعشاق مخرجى السينما.

وهذا الوجه من وجوه منظمات الهواة تقترب من التذوق الدارسى للسينما، حيث إن التعامل مع السينما كفن، واحترام بعض المخرجين باعتبارهم "مؤلفين"، هو استراتيجية ميزت تاريخيًا دراسات السينما، ومايزال لذلك مكان أكبر اليوم. إن ما يسمى "نظرية المؤلف" كانت فى البداية يتم تطبيقها بواسطة المثقفين الباحثين عن اكتساب السينما للقيمة كوسيط فنى، وبرغم أنها كانت تحمل طابعًا ثقافيًا فإنها كانت أيضًا فى متناول فهم وتذوق الجمهور من خارج الأوساط الأكاديمية (تيلور، ص ٨٧). وعندما ابتعدت نظرية المؤلف عن النظرية النخبوية للسينمائيين الفرنسيين، فإنها داخل المجال الأمريكى وأصبحت مشهورة لدرجة أن هوليوود أدخلتها فى خطاب دعايتها. لم تعد نظرية المؤلف معالجة نقدية فقط، بل أيضًا استراتيجية لتنظيم الطرق التى يستجيب بها الجمهور للنصوص السينمائية. إن الجمع بين صناع الأفلام، ودارسيها، وفنانى الدعاية، والهواة، قد أدى إلى أن مفهوم أن بعض المخرجين المتميزين فنانون قد خلق ثقافات جمالية خاصة تحيط بهم. وهذا النوع من "الثقافة الخاصة حول شخصية ما" مهم لبعض منظمات الهواة، مثل تلك التى تحيط بأفلام هوليوود القاتمة والكلاسيكية والتى نالت نجاحًا بطيئًا غير متوقع، والتى تم ضمها تحت عنوان "أفلام الثقافات الخاصة". وقد مالت هذه المنظمات الخاصة بالهواة إلى استخدام نظرية المؤلف كوسيلة للدعوة إلى العثور على قيمة فنية داخل مجال السينما المطلقة.

ومن أهم النشاطات الثقافية التى تولاها عشاق السينما، هو طريقة استثمار ممثليهم ومخرجيهم المفضلين فى الرأسمال الثقافى، وتأسيس أذواقهم ضد ما يعتبرونهم سينما التيار السائد. ومع ذلك فإن هذا الابتعاد الظاهرى عما هو "تجارى" هو تجارى فى حد ذاته، حيث إن هؤلاء الهواة مايزال لهم مكانهم داخل سوق محدد. وبرغم أن لذلك علاقة بالجدل الدائر حول القدرة

المقاومة لمنظمات الهواة، فإنه يمكن رؤيته أيضًا كمسألة ممارسات ثقافية لعشاق السينما. إن هواة الأفلام الخاصة يسعون إلى الدفاع عن نصوصهم المفضلة وتقييمها، لكنهم عندما يفعلون ذلك فإنهم يأملون أيضًا فى أن يعكسوا ذوقهم الجمالى الخاص بهم، حيث إن باستطاعتهم رؤية قيمة فنية "حقيقية" حيثما لا يجدها المتفرجون العاديون. وسعى هؤلاء الهواة إلى التميز الواضح بشكل خاص فى العلاقة مع الأنماط الفيلمية التى تلقى فى العادة تقييمًا أقل فى النقد السينمائى "السائد"، مثل أفلام استغلال الموضوعات الخاصة. ويقول مارك كيرمود إن عشاق أفلام الرعب يدركون بشكل إيجابى القيمة الجمالية فى هذا النمط الفيلمى، بينما يستهلك الجمهور العادى بشكل سلبى أفلام الرعب كما لو أن تجسيداتها حقيقية وليست صورًا ذات سمة جمالية للعنف الدموى، ويقدم تعارضًا مقنعًا بين العشاق "الإيجابيين" الذين يقرأون أفلام الرعب فى علاقتها مع الأفلام السريالية السابقة، وبين الجمهور العادى الذى يتميز بقراءة أفلام الرعب على نحو أكثر سذاجة.

وفى تفسير كيرمود فإن عشاق أفلام الرعب هم "مثقفون بالنسبة للنمط الفيلمى". ومثل عشاق الأنماط الفيلمية الأخرى أو بعض نجوم السينما، فإنهم مستهلكون يتمتعون بالخبرة، ويملكون القدرة على تعقب تاريخ النمط، وتفسير الأفلام الجديدة فى علاقتها بعدد لا يحصى من الأفلام السابقة. إن هذا النوع من عاشق السينما لديه إحساس ذكى وجاد بالعلاقة بين النصوص السينمائية، وبذلك فإن الحدود حول "النص ذاته" تميل إلى الاختفاء بالنسبة لعشاق السينما الذين يجرون قراءات فاحصة لأفلام محددة، فى نفس الوقت الذى يقيمون فيه علاقات مع نصوص أخرى، سواء نصوص تنتمى إلى نفس النمط الفيلمى، أو نفس المخرج، أو بالتركيز على نجم مفضل. وبذلك فإن منظمات عشاق السينما – كعشاق أفلام الثقافات الخاصة أو نمط فيلم الرعب – تعارض فكرة

أن معنى أى فيلم وأهميته هى مسألة خاصة فقط بهذا الفيلم. وبدلا من ذلك، فإن عشاق السينما يقرأون الأفلام بعلاقتها بنصوص أخرى، وبذلك فإنهم يمكنهم تحويل "الفيلم" إلى هذه المعاني والقيم التى تميز منظمتهم كنوع من المجتمع الذى يقوم بالتفسير. إن عشاق السينما لا يقرأون الأفلام فقط من خلال نصوص الدعاية الرسمية، مثل المواد الإضافية على أقراص الدى فى دى، ولكن أيضًا فى علاقتها بالنصوص التى أنتجها عشاق السينما. ويعرض هنرى جينكينز نموذج أحد عشاق السينما الذى كتب نهاية بديلة لفيلم "ثيلما ولويز" (١٩٩١) حيث تحول البطلتان نفسيهما إلى خفاشين (جينكينز، ٢٠٠٠، ص ١٧٧). وإعادة وضع الفيلم فى سياق جديد باعتباره حدوتة تدور عن مصاصات دماء مثليات، تشير إلى أن التفسير الإبداعى لعاشق السينما ذاك للمعنى، يمكن أن يعيد رسم حدود النصوص الفيلمية وهويات الأنماط، وذلك يعمل أحيانًا ضد ما قد يراه المنتجون - والمتفرجون الآخرون - باعتباره تصنيفات وحدودًا وهويات واضحة للفيلم. وبذلك، سواء كانت تلك نشاطات تفسيرية يقوم بها بعض عشاق السينما، أو ممارسات لمنظمات العشاق، فإن عشاق السينما ومنظماتهم كانوا مهمين للدراسات السينمائية وصناعة السينما. وهم يوضحون كيف أن الجمهور الوفى يمكن أن يكون جزءًا من تجارة السينما، فى الوقت ذاته الذى يضع فيه نفسه بشكل منفصل عن العمليات التجارية.

انظر أيضًا:

"نظرية المؤلف"، "عشق السينما"، "أفلام المجموعات الخاصة"، "الصحف والمجلات"، "نظرية التلقى"، "الفرجة والجمهور"، "النجوم".

Barker, Martin, and Kate Brooks. *Knowing Audiences: Judge Dredd—Its Friends, Fans, and Foes*. Luton, UK: University of Luton Press, 1998.

Dyer, Richard. *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*. London: British Film Institute, 1986.

Fiske, John. "The Cultural Economy of Fandom." In *The Adoring Audience*, edited by Lisa A. Lewis, 30–49. New York and London: Routledge, 1992.

Fuller, Kathryn H. *At the Picture Show: Small Town Audiences and the Creation of Movie Fan Culture*. Washington, DC and London: Smithsonian Institution Press, 1996.

Hills, Matt. *Fan Cultures*. London and New York: Routledge, 2002.

Jenkins, Henry. "Reception Theory and Audience Research: The Mystery of the Vampire's Kiss." In *Reinventing Film Studies*, edited by Christine Gledhill and Linda Williams, 165–182. London: Arnold, 2000.

——. *Textual Poachers*. London and New York: Routledge, 1992.

Kermode, Mark. "I Was a Teenage Horror Fan, or, How I Learned to Stop Worrying and Love Linda Blair." In *Ill Effects: The Media/Violence Debate*, edited by Martin Barker and Julian Petley, 57–66. London and New York: Routledge, 1997.

Klinger, Barbara. "Digressions at the Cinema: Commodification and Reception in Mass Culture." In *Modernity and Mass Culture*, edited by James Naremore and Patrick Brantlinger, 117–134. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

Meehan, Eileen R. "Leisure or Labor?: Fan Ethnography and Political Economy." In *Consuming Audiences?: Production and Reception in Media Research*, edited by Ingunn Hagen and Janet Wasko, 71–92. Cresskill, NJ: Hampton Press, 2000.

Sanjek, David. "Fans' Notes: The Horror Film Fanzine." In *The Horror Reader*, edited by Ken Gelder, 314–323. London and New York: Routledge, 2000.

Stacey, Jackie. *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*. London and New York: Routledge, 1994.

Staiger, Janet. *Perverse Spectators: The Practices of Film Reception*. New York: New York University Press, 2000.

Taylor, Greg. *Artists in the Audience: Cults, Camp, and American Film Criticism*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1999.

Matt Hills

كتب هذا الفصل: مات هيلز

كونراد فايت

(ولد فى بوتسدام، ألمانيا، فى ٢٢ ينـــاير ١٨٩٣، توفى فى ٣ أبريل ١٩٤٣).

ظهر كونراد فايت فى أفلام تعبيرية ألمانية كلاسيكية مثل "مقــصورة الدكتور كاليجارى" (١٩٢٠)، حيث لعب دور سيزارى الذى يسير وهو نائم، و"يدا أورلاك" (١٩٢٤)، و"طالب براج" (١٩٢٦). وفى فيلم "كاليجارى" فإن شخصية السائر النائم يثير الخوف والرعب فى كل شخصيات الفيلم، بينما هو أداة وضحية للدكتور كاليجارى (إميل جانينجز). وقد رأى البعض أن فايــت هو نموذج رائد لوحوش السينما التالية التى تثير درجة ما من التعاطف، مثل مخلوق بوريس كارلوف فى "فرانكينشتاين" (١٩٣٣).

كان فايت نجمًا فى السينما الصامتة مرتبطًا بقــوة بحركــة الــسينما التعبيرية الألمانية فى مراحلها الأولى، ثم استمر فى لعب شخصيات نازيــة شريرة فى أفلام ناطقة تالية مثل "هروب" (١٩٤٠). وتم تنميطـــه فـــى دور الشرير المخيف، أو أدوار الوحوش، ليمثل "الألمانى الشرير"، كنتيجة للسياق التاريخى والثقافى الذى كان يعمل فيه من جانب، ومن جانب آخــر بــسبب مظهره وأسلوبه التمثيلى. ودوره فى شخصية الميجور ستراسر فـــى الفــيلم التسجيلى "كازابلانكا" (١٩٤٢) كان واحدًا من آخر أدوار فايت فى هوليوود،

وقد جاء بعد أن انقطع عن العمل فى الولايات المتحدة ليمثل فى بريطانيا من ١٩٣٢ إلى ١٩٤٠. وكان أداء فايت أحيانًا مبالغًا فى الأسلوبية، ومتلائمًا مع التشويهات المتعمدة فى التعبيرية الألمانية.

ولأن فايت كان نجمًا غير عادى، وفى ضوء ظهوره فى أفلام كلاسيكية مثل "كاليجارى" و"كازابلانكا"، فإنه تم اعتباره أيقونة من جانب أصحاب الثقافات الخاصة، خاصة عشاق السينما أصحاب الوعى بتاريخ السينما. وتكونت "جمعية كونراد فايت" فى عام ١٩٩٠ بواسطة جيمس راثيلسبيرجر، وأقام أعضاء الجمعية الذكرى الخمسين لوفاة فايت (والمئوية لميلاده) فى عام ١٩٩٣. وطبقًا لموقع الجمعية على الإنترنيت، فإنها مكرسة للدعاية للأفلام "الكلاسيكية"، وتسعى إلى وضع "فايت فى سياق زمنه – ألمانيا خلال ذروة السينما التعبيرية، وإنجلترا خلال صعود هتلر، أمريكا وهى تستعد للدخول فى الحرب العالمية الثانية". ويقدر أعضاء الجمعية فايت لنزعته الإنسانية المضادة للنازية، ونضاله طوال حياته الفنية ضد التعصب والتحيز. ومع ذلك فإن فايت أنهى حياته على الشاشة فى دور النازى فى فيلم التشويق "فوق الشبهات" (١٩٤٣) الذى كان آخر أفلامه.

مشاهدات مقترحة:

"مقصورة الدكتور كاليجارى" (١٩٢٠)، "يدا أورلاك" (١٩٢٤)، "طالب براج" (١٩٢٦)، "الرجل الذى يضحك" (١٩٢٨)، "اليهودى سوس" (١٩٣٤)، "تحت الثوب الأحمر" (١٩٣٧)، "لص بغداد" (١٩٤٠)، "طوال الليل" (١٩٤٢)، "كازابلانكا" (١٩٤٢).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Allen, Jerry C. *Conrad Veidt: From* Caligari *to* Casablanca. Revised ed. Pacific Grove, CA: Boxwood, 1993.

Brosnan, John. *The Horror People*. New York: St. Martin's Press, and London: MacDonald and Jane's, 1976.

Budd, Mike, ed. *The Cabinet of Dr. Caligari: Texts, Contexts, Histories*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1990.

Conrad Veidt Society Official Home Page, available online at http://www.geocities.com/Hollywood/Studio/7624/Official.html.

Telotte, J. P. "Beyond All Reason: The Nature of the Cult." In *The Cult Film Experience: Beyond All Reason*, edited by J. P. Telotte, 5–17. Austin: University of Texas Press, 1991.

Matt Hills

ماث هيلز

أفلام الفانتازيا (الخيال)

"Fantasy Films"

من المفترض أن كل فيلم يعتمد على مواقف وشخصيات متخيلة يمكن أن يعتبر فانتازيا. وفى الحقيقة أن "مصنع الأحلام" الهوليوودى يفخر بأن ينقل جمهوره إلى تنويعة كبيرة من الأماكن المتخيلة. لكن عند التطبيق العملى فإن مصطلح الفانتازيا يقتصر على مجموعة فرعية من الأفلام التى تقدم شخصيات، أو أحداثًا، أو أماكن، مستحيلة أو غير ممكنة الوجود فى العالم كما نعرفه. ويفضى التعريف الفضفاض إلى مجموعة مذهلة من الأفلام التى تتنوع كثيرًا فى مادة موضوعها، وطابعها، وجمهورها المستهدف. وعلى سبيل المثال فإن فيلم الأطفال "ويللى وونكا ومصنع الشوكولاتة" (١٩٧١) قد لا تكون له علاقة وثيقة بفيلم "كونان الهمجى" (١٩٨٢)، مع أنهما يعتبران فانتازيا بسبب شخصياتهما وأحداثهما الخيالية. وبينما تقدم بعض الأفلام لحظات منفردة من الفانتازيا داخل سياقات واقعية أو دراميـة، فإن مصطلح فانتازيا يقتصر على الأفلام التى تتخلل العناصر الخيالية القصة كلها. وعلى سبيل المثال، برغم معجزة المطر الذى تنهمر فيه الضفادع من السماء بالقرب من نهاية فيلم "ماجنوليا" (١٩٩٩)، فإن هذه الدراما العنيفة لا تعد فانتازيا.

وبالإضافة إلى التنويعة الكبيرة من الأفلام التى تقع تحت تصنيف الفانتازيا، يثور التشوش بشأن الخيال العلمى وأفلام الرعب. وبرغم أن

كثيرين يعتبرون أن هذه أنماط فيلمية منفصلة، فإنه لا يمكن تجاهل علاقتها بالفانتازيا حيث إنها جميعًا تدور حول سيناريوهات خيالية مقصودة. وتعريف السينما الخيالية بوصفها نمطًا فيلميًا منفصلا يثير الكثير من المشكلات، بسبب العدد الكبير من أنواع القصص التى تضمها، لذلك قد يكون من المفيد أكثر أن ننظر إلى الفانتازيا باعتبارها أسلوبًا أو طريقة بدلا من اعتبارها نمطًا فيلميًا. وفى ضوء ذلك، فإن الخيال العلمى وأفلام الرعب هما نمطان يعبران عن عناصر خاصة للأسلوب الفانتازى، بينما تعتبر أنواع القصص الأخرى كأنماط فرعية إضافية لهذا الأسلوب.

أسئلة النمط الفيلمى

يستخدم مصطلح "الرواية التخمينية" أحيانًا لتفادى التفريق بين أنواع مختلفة من الفانتازيا، والخيال العلمى، والرعب، أو لتفسير التداخل بين هذه الثلاثة أحيانًا. وفى الوقت الذى يكون فيه أفلام الخيال العلمى والرعب أنواعًا مؤكدة من الفانتازيا، يتفق الجميع على أن كلاً منهما يتميز فى حدوده، وأن كلاً منها يعمل بشكل مختلف فيما يتعلق بالموضوعات، والصراعات، والصور الأيقونية.

وبينما يعتمد الخيال العلمى على احتمالات وتقنيات وحقائق علمية، لكى يخلق قصصًا افتراضية لكنها قابلة للتصديق، فإن الفانتازيا لا تعرف مثل هذه القيود. إنها ليست فى حاجة لإقناع المتفرج بأن القصة واقعية، وبدلا من ذلك فإنها تطلب من المتفرج أن يقوم مؤقتًا بتوسيع دائرة تصديقه، ومن هنا العبارة التى ترتبط دائمًا بهذا النمط الفيلمى: "التأجيل الواعى لعدم التصديق". وبدلا من أن تتوجه الفانتازيا إلى العلم، فإنها تفضل التفسيرات السحرية

أو الغامضة. وأفلام الفانتازيا تكون فى العادة متسقة من الناحية المنطقيـــة، لكن منطقها الداخلى ينتمى إلى عالم متخيل وليس إلى عالم علمى. وبرغم أن الصور الأيقونية فى الخيال العملى تتضمن ســفن فــضاء، وكومبيــوترات، وبنادق إشعاعية، فإن فيلم الفانتازيا يقدم أحصنة طائرة، وكــرات بللوريـــة، وعصى سحرية. ومع ذلك فإن العديد من الأفلام تجمع بين هذين النمطــين، وعلى سبيل المثال فإن فيلم الخيال العلمى "الإمبراطوريـــة تـــرد الهجـــوم" (١٩٨٠) لا يوحى بمقدمة منطقية علمية لكى يفسر القوى الغامــضة التـــى يملكها يودا، أو براعة لوك فى استخدام "القوة"، وهى براعة تتحدى المنطـــق ويجب فهمها من خلال نوع من الحدس. وبالمثل فإن فيلم "إى تى" (١٩٨٢) يقدم كائنًا فضائيًا مثيرًا للتعاطف يمكنه شفاء الجراح بطريقـــة أقـــرب إلـــى المعجزة منها إلى الطب.

وإذا كانت بعض أفلام الخيال العلمى درامية أو خفيفـــة الظـــل، فـــإن بعضها الآخر يحاول أن يخيف الجمهور، وبذلك فإنها تشوش الخط الفاصـــل بين الخيال العلمى والرعب. والفاصل بين الرعب الخالص والخيال العلمـــى الصرف يعتمد على وجود عناصر علمية، وهناك عامل مميز آخـــر يتعلـــق بطبيعة ومصدر الرعب: فالأكثر احتمالا أن الخيال العلمى يتعلـــق بتهديـــد خارجى على نطاق واسع (على سبيل المثال، كائنات فضائية تهاجم الأرض فى "حرب العوالم" – ١٩٥٣)، بينما الرعب ينبع من شر إنسانى داخلى على مستوى شخصى وعلى سبيل المثال، الأشباح الشريرة التى تهدد العائلة فـــى "طارد الأرواح الشريرة" – ١٩٨٢). وإذا كانت بعض الأفلام الخيالية توحى بالرعب، وبعض أفلام الرعب هى أفلام خيالية، فإن أفلام الفـــزع التـــى "لا" تعتبر فانتازيا هى أفلام القتل بطعنات السكين مثل "يوم الجمعة الثالث عشر"

(١٩٨٠)، أو أفلام التشويق مثل "أطلب "إم" للقتل" (١٩٥٤)، حيث إن مصدر الخوف فيها تمد جذورها إلى تهديد واقعى "مفترض". وفيلم خيال علمى مثل "سلالة أندروميدا" (١٩٧١) قد توحى أيضًا بالخوف، لذلك فإنها تتداخل مع أفلام الرعب، لكنها تخرج أيضًا من تصنيف الفانتازيا الخالصة لأن قصصها المرعبة تقوم على استنتاجات منطقية لفرضيات علمية.

وكثيرًا ما تتداخل أفلام الرعب مع الفانتازيا عندما تقدم وحوشًا أو مخلوقات دون تفسير علمى واضح (مثل القرد المخيف فى الفيلم الكلاسيكى "كينج كونج" – ١٩٣٣)، أو عندما تدخل إلى عالم ما هو فوق الطبيعة (أشباح، مصاصو دماء، ظواهر بلا تفسير). وما يميز الرعب فوق الطبيعى عن الفانتازيا الخالصة هو الوجود المنتشر والمرعب والمهدد، فالأشباح فى "شخص اسمه جو" (١٩٤٣) أو "بيتلجوس" (١٩٨٨) تقوم بدور مختلف تمامًا عن الأشباح فى أفلام الرعب مثل "مسكون بالأشباح" (١٩٦٣)، كما أن طابع هذين النوعين يختلف بالضرورة.

وبرغم أن الخيال العلمى والرعب قد يمتزجان بالفانتازيا فى العديد من الأفلام، فإن العديد من أفلام الفانتازيا لا تقع فى أى من هذين التصنيفين، وهى بدلا من ذلك تمد جذورها فى عالم الحواديت والأساطير والحكايات والقصص المصورة وقصص الأطفال. وفيما عدا الخيال العلمى الخالص والرعب الخالص، فإن معظم أنواع الفانتازيا يمكن أن تقع فى هذه التصنيفات الفرعية العامة: أفلام العصور الوسطى والمبارزات والسحر مثل "قاتل التنين" (١٩٨١)، و"الصفصاف" (١٩٨٨)، وثلاثية "سيد الخواتم" (٢٠٠١-٢٠٠٣)، وأفلام قصص الأطفال مثل "بيتر بان" (١٩٥٣)، و"جيمس وشجرة الخوخ العملاقة" (١٩٩٦)، وسلسلة "هارى بوتر" (بدأت فى عام ٢٠٠١)،

وأفلام الحواديت والأساطير مثل "الجميلة والـوحش" (١٩٤٦)، و"جيـسون والهياكل العظمية" (١٩٦٣)، وأفلام المخلوقات والوحوش مثل "كينج كـونج" (١٩٣٣)، و"شرطة الوحوش المحدودة" (٢٠٠١)، وأفلام ما فـوق الطبيعـة مثل "هنا يأتى مستر جوردان" (١٩٤١)، و"المـسحور" (١٩٦٧)، و"شـبح" (١٩٩٠)، وأفلام السحر والمعجزات مثل "بـيج" (١٩٨٨)، و"بابـا نويـل" (١٩٩٤)، وأفلام الكتب المصورة والأبطال الخارقين مثل "ديـك تريـسى" (١٩٩٠) و"سبايدرمان" (٢٠٠٢)، وأفلام الفانتازيا الرومانسية مثل "سبلاش" (١٩٨٤)، و"يوم خُلْد الأرض" (١٩٩٣)، وأفلام الفانتازيـا الخياليـة مثـل "بيتلجوس" (١٩٨٨)، و"صيادو الأشباح" (١٩٨٤)، وأفلام فانتازيا الأحـلام مثل "ساحر أووز" (١٩٣٩)، وأفلام الأكشن الفانتازية مثل "غزاة تابوت العهد المفقود" (١٩٨١)، وأفلام فانتازيا فنون القتال مثـل "مـاتريكس" (١٩٩٩)، و"النمر الرابض تنين مختبئ" (٢٠٠٠)، وأفلام الفانتازيـا الموسـيقية مثـل "بريجادون" (١٩٥٤)، و"الملك الأسد" (١٩٩٤)، وأفلام فانتازيا العالم المثالى المنشود مثل "أفق مفقود" (١٩٣٧)، وأفلام فانتازيـا العـالم الـشرير مثـل "برازيل" (١٩٨٥)، وأفلام السفر عبر الـزمن مثـل "عـصابات الـزمن" (١٩٨١)، و"المغامرة الممتازة لبيل وتيد" (١٩٨٩)، وأفلام الفانتازيا داخـل الذات مثل "ثمانية ونصف" (١٩٨٣)، و"زهرة القاهرة القرمزيـة" (١٩٨٥)، و"بليزانتفيل" (١٩٩٨)، والأفلام الطليعية أو الـسريالية مثـل "دم شـاعر" (١٩٣٠).

إن هذه التصنيفات الفرعية تفسر بعضًا من الأنواع الرئيسية للفانتازيا، لكنها ليست شاملة بأية حال، ولا تضم أفلامًا مثل الفيلم المرح الغريـب "أن تكون جون مالكوفيتش" (١٩٩٩). وعلاوة على ذلك، فعلى الرغم من أن كلاً

من هذه التصنيفات تطابق نوعًا من أفلام الفانتازيا، فإن العديد من الأفلام تطابق عددًا من التصنيفات، مثل فيلم "الأميرة العروس" (١٩٨٧) فهو حدوتة وكوميديا رومانسية معًا، و"ساحر أووز" هو فيلم موسيقى كما أنه فانتازيا حلم ممزوج بطابع الحواديت. وهناك فارق آخر يمكن وضعه بين أنواع أفلام الفانتازيا، مثل فيلم التمثيل الحى "إدوارد ذو الأيدى المقصات" (١٩٩٠)، وفيلم التحريك "بيتر بان"، والقائم على استخدام الدمى "البللورة الداكنة" (١٩٨٢)، أو المولد كومبيوتريًا مثل "قصة لعبة" (١٩٩٥). وهنا أيضًا فإن العديد من الأفلام تجمع بين التصنيفات، مثل "مارى بوبينز" (١٩٦٤) الذى يستخدم فواصل من التحريك داخل عالم من التمثيل الحى، أو يجمع بين الاثنين فى "من ألقى بالتهمة على الأرنب روجر؟" (١٩٨٨)، والذى نال مديحًا كبيرًا بفضل مؤثراته الخاصة المبتكرة.

التاريخ

أحد أوائل السينمائيين الذين ارتبطوا بسينما الفانتازيا كان الفرنسى جورج ميليس (١٨٦١-١٩٣٨)، الذى استخدم فوتوغرافيا الخدع والديكورات المعقدة لخلق قصص خيالية مثل "رحلة إلى القمر" (١٩٠٢). ومع تطور الأفلام الروائية الطويلة خلال فترة السينما الصامتة، ظهر عدد من قصص الخيال العلمى والفانتازيا مثل "عشرون ألف فرسخ تحت البحر" (١٩١٦)، و"لص بغداد" (١٩٢٤) الذى كان من بطولة نجم السينما الصامتة دوجلاس فيربانكس (١٨٨٣-١٩٣٩). وفى ألمانيا كان مخرجون مثل روبرت فينه (١٨٧٣-١٩٣٩)، وفريتز لانج (١٨٩٠-١٩٧٦)، وإف دابليو مورناو (١٨٨٨-١٩٣١) يمهدون الطريق أمام نوع أكثر قتامة للفانتازيا

المرتبطة بالتعبيرية الألمانية، وكانت هذه الأفلام بالغة التأثير على نمط أفلام الرعب، وكانت قصصها المثيرة للاضطراب عن القوى الشريرة وفوق الطبيعية تتضمن أفلامًا كلاسيكية مثل "مقصورة الدكتور كاليجارى" (١٩٢٠) و"متروبوليس" (١٩٢٧)، وفيلم مصاص الدماء "نوسفيراتو" (١٩٢٢)، والمعروف بعناصره البصرية المثيرة للقشعريرة والخدع الفوتوغرافية. واتخذ هانز ريشتر (ولد عام ١٩١٩) معالجة أكثر تجريبية للمؤثرات الخاصة، واستخدم تحريك إيقاف الحركة (الكادر كادر – المترجم) فى "أشباح قبل الإفطار" (١٩٢٨)، وهو فيلم طليعى قصير يقدم قبعات طائرة، وأشياء جامدة أخرى تدب فيها الحياة.

وكان ظهور السينما الناطقة فى عام ١٩٢٧ مصحوبًا بابتكارات فى المؤثرات الخاصة، بخلق إمكانات جديدة للفانتازيا السينمائية. وظهرت أفلام هوليودية عديدة من نوعية أفلام الوحوش والرعب خلال الثلاثينيات، مثل "دراكيولا" (١٩٣١) و"فرانكينشتاين" (١٩٣١)، وبرغم أنها لم تكن قاتمة أو رهيبة مثل الأفلام الألمانية الصامتة، فإنها استخدمت مجموعة مماثلة من خدع المؤثرات الخاصة، بما فى ذلك النماذج المصغرة، والتصوير كادرًا بكادر، لتخلق مخلوقات خيالية مثل القرد "كينج كونج"، الذى صنعه رائد المؤثرات الخاصة ويليس أوبرايان (١٨٨٦-١٩٦٢). وفى طابع أقل قتامة، فإن إعادة "لص بغداد" (فى عام ١٩٤٠) أبهج الجمهور بالألوان الجذابة والقصص الخيالية. كما استفادت الفانتازيا كثيرًا بأعاجيب المؤثرات الخاصة التى نفذها راى هاريهاوزن (ولد عام ١٩٢٠) تلميذ أوبرايان، وكذلك جورج بال (١٩٠٨-١٩٨٠) الذى أنتج وأخرج "توم ثامب" (عقلة الإصبع) (١٩٥٨) و"رحلة سندباد السابعة" (١٩٥٨)، و"جيسون والهياكل العظمية" (١٩٦٣).

وبحلول الخمسينيات، ظهرت أفلام الخيال العلمى كنمط فيلمى مهم فى حد ذاته. لقد كان يلعب على وتر مخاوف دمار الحرب النووية، والقلق المرتبط برحلات الفضاء، واستخدمت معظم أفلام الخيال العلمى مؤثرات خاصة لتخلق كائنات مخيفة من الفضاء الخارجى، أو مخلوقات ووحوشًا نتجت عن الإشعاع الذرى. وخلال تلك الفترة ذاتها، ظهرت أفلام "الشئ من العالم الآخر" (١٩٥١)، و"الفقاعة" (١٩٥٨)، وحشد من كائنات الفضاء التى تغزو الأرض. وقدم السينمائيون اليابانيون وحشهم الشهير "جودزيلا، ملك الوحوش" (١٩٥٤).

وكان التقاء الصوت، والمؤثرات الخاصة، وألوان تكنيكلر، سببًا فى ظهور نوع أكثر مرحًا من الفانتازيا، تجسد فى الفيلم الموسيقى الذى يجذب الجمهور دائمًا "ساحر أووز" (١٩٣٩)، الذى جمع بين الأغنيات والرقصات داخل سرد الحدوتة، واعتمد على مواضعات وأذواق الفيلم الموسيقى، وهو النمط الفيلمى المعروف بخلقه لنوع خاص من اليوتوبيا والفانتازيا الرومانسية. وأصبحت الفانتازيا الموسيقية أيضًا عنصرًا مشتركًا فى العديد من الأفلام الهندية، مثل "المتشردة" (١٩٥١) لراج كابور.

وكان الجمع بين الموسيقى والفانتازيا علامة دائمة تميز أفلام شركة ديزنى، التى كانت مشهورة بعملها فى مجال التحريك، وتخصصت فى القصص الخيالية منذ بدايتها، مع التأكيد الكبير على الجانب الموسيقى والطفولى. واستقبلت أفلام كلاسيكية مثل "بينوكيو" (١٩٤٠) و"الأميرة البيضاء والأقزام السبعة" (١٩٣٧) باعتبارها أول أفلام تحريك روائية طويلة، كما استقبلت أفلام أحدث من أفلام التحريك الموسيقية، مثل "الحورية الصغيرة" (١٩٨٩). وبينما كان العديد من أفلام الفانتازيا يتوجه إلى الجمهور الأصغر

سنًا، ومستقاة بشكل مباشر أو غير مباشر من كتب الأطفال أو الحواديت، فإنها بعضها قد نجح أيضًا على مستوى الكبار. ويشير مصطلح "الفيلم العائلى" عادة إلى أفلام مثل "شريك" (٢٠٠١) التى تتوجه إلى كل الأعمار بأن تجمع العوالم الخيالية مع فن التحريك الماهر والمرح الأكثر تعقيدًا.

وتركت قصص الأطفال، والحواديت، والأساطير، أثرا على العديد من أفلام الفانتازيا الأمريكية، مع أن هناك أنواعًا سينمائية أخرى من الفانتازيا يمكن أن نجدها فى أفلام "الفن" الأوربية، والتى تقدم فى العادة قصصًا فانتازية مبتكرة ومعقدة أو حتى مثيرة للاضطراب أحيانًا. وهى تتخلى عن الاتساق السردى، وفيها استخدم السرياليون ديكورات ومؤثرات خاصة مفعمة بالحيوية، والمونتاج، لاستكشاف إمكانات السينما كتعبير عن دوافع ثورية وغير واعية. وفى فرنسا اشترك إسبانى المولد سلفادور دالى (١٩٠٤-١٩٨٩) مع لوى بونويل (١٩٠٠-١٩٨٣) لصنع فيلم "كلب أندلسى" (١٩٢٩)، وهو فيلم تجريبى قصير امتلك القدرة على إحداث صدمة فى متفرجى الفيلم. وطبق الإثنان فى عام ١٩٣٠ حساسيتهما الفنية فى صنع الفيلم الروائى المتفجر سياسيًّا "العصر الذهبى".

وامتد السينمائيون الطليعيون والتجريبيون بحدود التعبير السينمائى، لكن الفانتازيا استمرت أيضًا فى الازدهار فى أشكال أكثر تقليدية. واعتمد جان كوكتو (١٨٨٩-١٩٦٣) على استكشافاته السابقة فى المؤثرات السريالية، وطبق مهاراته الإبداعية ليخلق الحدوتة الكلاسيكية "الجميلة والوحش" (١٩٤٦). كان الجمهور المعاصر لهذا الفيلم معتادًا على نسخة التحريك للقصة كما صنعتها شركة ديزنى، لكن عديدين اعتبروا أن نسخة كوكتو للفانتازيا بالأبيض والأسود والتمثيل الحى هى النسخة الأساسية.

وكان السويدى إنجمار بيرجمان (ولد عام ١٩١٨) وراء عـــدد مـــن الأفلام السريالية، مثل "الختم السابع" (١٩٥٧)، وفيه يعود فارس من الحروب الصليبية ويتحدى ملاك الموت فى مباراة للـــشطرنج. وفـــى إيطاليـــا كـــان فيدريكو فيلليني (١٩٢٠-١٩٩٣) يبتعد عن الحركة الواقعية الجديدة لكى يقدم أفلامًا كلاسيكية تشبه عالم الأحلام، مثل "ثمانية ونصف" (١٩٦٣) و"جولييتا والأرواح" (١٩٦٥). وفى اليابان قدم كينجى ميزوجوشـــى (١٨٩٨-١٩٥٦) فيلمه عن عالم الأشباح "أوجيستو مونوجاتارى" (١٩٥٣).

ومنذ أواخر السبعينيات، تجدد اهتمـــام هوليـــوود بالخيـــال العلمـــى والفانتازيا، هذا الاهتمام الذى كان سببًا من أسبابه أفلام جورج لوكاس (ولد فى عام ١٩٤٤) وستيفن سبيلبيرج (ولد عام ١٩٤٦). وكان "حرب النجـــوم" (١٩٧٧) و"إى تى" (١٩٨٢) من بين عديد من الأفلام الجمهورية التى فتحت شهية رواد السينما للمزيد من أفلام الخيال العلمى الخفيفة بالمقارنة مع أفلام الخمسينيات والستينيات القاتمة، وكان "حرب النجوم" مستوحى مـــن "القلعـــة المختبئة" (١٩٥٨) للياباني الشهير أكيرا كيروساوا. وشـــهدت الثمانينيـــات فيضانًا من أفلام المبارزات والسحر التى تدور فى العصور الوسطى، والتى كان السبب فى شهرتها لعبة "أقبية وتنانين". وبينما كانت أفلام مثـــل "قاتـــل التنين" (١٩٨١) و"سيدة القصور" (١٩٨٥) ليست شهيرة على نطاق واســـع، فإنها مع ذلك مهدت الطريق لثلاثية "ملك الخواتم" فائقة النجاح، والتى بـــدأت فى عام ٢٠٠١، وفى نفس العام كان النجاح السريع لكتب الأطفال "هـــارى بوتر" سببًا فى سلسلة سينمائية أخرى حول السحر والبطولة، بدأت مع فـــيلم "هارى بوتر وحجر الساحر" (٢٠٠١).

وخلال التسعينيات، برز فيلم "شبح" (١٩٩٠) باعتباره الأكثر جماهيرية بين سلسلة من أفلام الميلودراما التى تخرق القوانين الطبيعية، وابتعدت عن القصص المخيفة بينما اقتربت من القصص الكوميدية أو الدرامية. وحتى فيلم "الحاسة السادسة" (١٩٩٩) الذى عرض فى الأصل باعتباره مزيجًا من التشويق والرعب، كشف عن نفسه أخيرًا على أنه ميلودراما تشبه "شبح"، و"دائمًا" (١٩٨٩) و"بصدق بجنون بعمق" (١٩٩١). والكثير من الميلودرامات التى تتجاوز الطبيعة تستلهم أفلامًا سابقة، مثل فيلم "مدينة الملائكة" (١٩٨٩) الذى كان إعادة جماهيرية من التيار السائد لفيلم الفن الألمانى "أجنحة الرغبة" (١٩٨٧) للمخرج فيم فيندرز (ولد عام ١٩٤٥). وأفلام مثل "زوجة الواعظ" (١٩٩٦) و"مايكل" (١٩٩٦) و"قابل جو بلاك" (١٨٩٨) تقدم تنويعات على سينما الخوارق غير المرعبة التى شهدت جماهيرية خلال الثلاثينيات والأربعينيات مع أفلام مثل "زوجة الأسقف" (١٩٤٧)، و"هنا يأتى مستر جوردان" (١٩٤١)، و"الموت يأخذ أجازة" (١٩٣٤).

وفى الولايات المتحدة وأماكن أخرى، كانت الصورة المولدة كومبيوتريًا هى التى تركت التأثير الأكبر فى مظهر وطابع الخيال السينمائى فى الثمانينيات والتسعينيات، وهذه التقنية لم تصل إلى نضجها الحقيقى إلا مع الفيلم الخيالى تحت الماء "جهنم" (١٩٨٩) ثم فى "قصة لعبة" (١٩٩٥)، وهو فيلم "تحريك" صنع بأكمله بالصورة الكومبيوترية. كما اشتهر أيضًا بالاعتماد على الصورة الكومبيوترية أفلامًا مثل "حديقة الديناصورات" (١٩٩٣)، و"المدمر ٢: يوم الحساب" (١٩٩١)، و"فوريست جامب" (١٩٩٤)، و"القناع" (١٩٩٤)، و"ماتريكس" (١٩٩٩)، وهذا الفيلم الأخير قدم معالجة جديدة لتصميم الحركة فى مشاهد الأكشن والمعارك، وكان بالغ التأثر بالمتخصصين

فى الفنون القتالية فى هونج كونج والصين، مثل جون ووه (ولد عام ١٩٤٦)، والفيتنامى المولد تسوى هارك (ولد عام ١٩٥٠)، الذى أهلته أفلامه الجماهيرية التى تمزج الأكشن بالفانتازيا مثل "محاربون من الجبل السحرى" (١٩٨٣) للمقارنة مع سبيلبيرج. كما استلهم "ماتريكس" أيضًا أفلام التحريك اليابانية، مثل فيلم صامورو أوشى (ولد عام ١٩٥٠) "شبح فى القوقعة" (١٩٩٥). ومن أوائل أفلام التحريك اليابانية التى تركت تأثيرًا على هوليوود فيلم كاتسوشيرو أوتومو (ولد عام ١٩٥٠) "أكيرا" (١٩٨٨) الذى يمزج العنف بالخيال التكنولوجى. وبرغم أن فيلمى هاياو ميازاكى (ولد عام ١٩٤١) "الأميرة مونونوكى" (١٩٩٧) و"مخطوفة" (٢٠٠١) لم يعرضا على نطاق واسع فى الولايات المتحدة، فإن نجاحهما التجارى فى اليابان قد ساعد على أن يجعل خيال فن التحريك اليابانى حركة كبرى فى السينما العالمية.

النظرية والأيديولوجيا

هناك الكثير مما كتب عن الفانتازيا كنمط أدبى، لكن ذلك يمكن أن ينطبق على السينما أيضًا. وبرغم أن من المعتاد تصنيف نصوص الفانتازيا من خلال التيمات والموتيفات، أو طبقًا للدرجة التى تبتعد فيها عوالم القصة وأحداثها عن التجسيد الواقعى، فإن زفتان تودوروف يركز على "رد الفعل" الذى يتولد عن الأحداث "الفانتازية" للقصة. وفى ضوء ذلك فلا تجب دراسة الفانتازيا باعتبارها مجرد طريقة "واحدة"، بل ثلاث، حيث إنها تخلق عالمًا يمتد مما هو "عجيب" إلى ما هو "غريب"، طبقًا للدرجة التى يعايش فيها القارئ و/ أو الشخصيات مشاعر الدهشة والتردد التى توحى بها الأحداث الغريبة غير محتملة الحدوث. وإذا كانت استحالة السرد يمكن تفسيرها

منطقيًا أو نفسيًا (كحلم أو هلوسات)، عندئذ ينطبق مصطلح "غريب". ويصبح ما هو "فانتازى" خالصًا ساريًا فقط خلال التردد وعدم اليقين الذى تعيشه الشخصيات و/ أو القارئ/ المتفرج عندما يواجهون أحداثًا مستحيلة. وعلى النقيض فإن مصطلح "عجيب" ينطبق على عوالم قصصية مكتفية بذاتها مثلما هو الحال فى "سيد الخواتم" أو "البللورة القاتمة" (١٩٨٢)، وهى عوالم لا تطلب من القارئ أو المتفرج أن يبحث عن واقع القصة. (أطلق جيه آر تولكين على ذلك "الخلق الفرعى" أو "الفانتازيا العالية").

ويوضح فيلم "ساحر أووز" كل الطرق الثلاث داخل نفس الفانتازيا، فعلى عكس الأفلام التى تطرح عالمًا بديلا متخيلا كمكان تدور فيه الحدوتة كلها، فإن هذا الفيلم يضع العالم الفانتازى داخل إطار عالم حقيقى فى كانساس، بما يوحى أن "أووز" ليست إلا خيالا. وفى ضوء تعريفات تودوروف، يمكننا أن نرى أنه عند اللقاء الأول مع أووز فإن كلاً من دوروثى والمتفرج يمارسان قدرة "فانتازية"، لكن العجب وعدم التصديق يفسحان الطريق لقبول ما هو "عجيب"، وتتشارك دوروثى والمتفرج فى البحث عن الساحر، ويقتلان فى النهاية الساحرة الشريرة. وإذا كانت دوروثى والمتفرج يستطيعان الاستمرار فى "العجب" من غرابة المخلوقات والأحداث فى أووز، فليس هناك ما يوحى على الإطلاق بأن أووز ليست "حقيقية" إلا عند النهاية، عندما يحول تفسير الحلم فهمنا للأحداث إلى كون الأحداث "غريبة" فقط. وما قمنا به من قبل من تأجيل عدم تصديقنا يزيد تأثير المشهد الأخير، عندما يتشارك المتفرج فى ذهول دوروثى التى تعلم أن ذلك كله كان "مجرد" حلم.

وكظاهرة نفسية، فإن مصطلح "فانتازيا" يشير إلى رغباتنا اللاواعية (الأحلام، أحلام اليقظة، الرغبات والأمنيات). ولهذا السبب فإن روزماري جاكسون تلاحظ أن قصص الفانتازيا يمكن أن تكون نوع القصص الأكثر عرضة للتفسيرات النفسية. وبرغم أن جاكسون تطبق تحليلاتها على الأدب الفانتازى فقط، فإنه يمكن الامتداد بها بسهولة إلى السينما. واعتمادًا على تعريف تودورف فإن جاكسون تقول إن ما هو خيالى يكون ثوريًا بالضرورة (أو مدمرًا أيضًا – المترجم). فمن خلال إثارة الأسئلة حول الواقع والإفصاح عن الأحلام والأمنيات المكبوتة، فإن الفانتازيا تُصرِّح بما ينكره المجتمع أو يرفض الإقرار به. والفانتازيا بقدر ما تشتمل على ما هو سريالى وتجريبى فإنها تكون فى العادة ثورية "صريحة". وكان السرياليون الأوائل يؤمنون بأن الفن يجب أن يكون صادمًا وتقدميًا من الناحية السياسية، وكانوا يعمدون إلى تمزيق المواضعات السينمائية التى تساعد فى خلق الاتساق والمعنى بالنسبة للمتفرج. لكن الأفلام الفانتازية من التيار الرئيسى حريصة على الوفاء بمواضعات السرد السينمائى الكلاسيكى بينما تبنى زمانًا ومكانًا متسقين، وسردًا يعتمد على علاقة السبب والنتيجة. لكن أفلام الرعب تختلف عن الفانتازيا فى هذا المجال: فهى شكل من فانتازيا التيار الرئيسى تكون فيها توليفة المضمون تحت الفحص لتحقيق الهدف الهدام، والتعامل مع الرغبات المكبوتة.

وبينما تلقت أفلام الرعب الكثير من الاهتمام النقدى، فإن أنواع الفانتازيا الأخرى كان يتم رفضها غالبًا باعتبارها "هروبية" – وهو مصطلح يرتبط عامة بأعمال الفن التى لا يفترض التعامل معها بجدية. وتعتبر معظم

أفلام الفانتازيا هروبية لأنها تنقل المتفرج بشكل مؤقت إلى عوالم مستحيلة، وتقدم حلولا غير واقعية للمشكلات. وحتى روزمارى جاكسون تقر بأن معظم أفلام الفانتازيا "عجيبة" بدلا من أن تكون "فانتازية" بحق، ولها علاقة أكبر بتحقيق الرغبات وليس تحديها. وبالرجوع إلى ثلاثية "سيد الخواتم" التى اقتبست عنها الأفلام، فإن جاكسون تصف فانتازيا تولكين باعتبارها محافظة فى جوهرها وتعبر عن حنين إلى الماضى. ومن خلال كائناتها السحرية الخيالية، والتحديد القاطع بين الخير والشر، فإن "سيد الخواتم" تقدم فانتازيا مثيرة انعكست إلى حد ما فى أفلام "هارى بوتر"، وقد يقول العديد من النقاد أن العملين يستخدمان الخيال للتعلق بالقيم التقليدية حول الأخلاق، والنوع (رجل/ امرأة)، والبطولة. وكلا العملين يعتمدان على إحساس بقدر غامض، ونعمة إلهية غامضة، لكنهما ليسا دينيين صريحين، غير أنهما أيضًا يفصحان عن تأثر قوى بوجهة النظر الغربية والمسيحية التقليدية. وكلا العملين يقدمان أيضًا بطلا شابًا غير راغب فى البطولة، وكلاهما يعرضان على المتفرج أن يهرب إلى عالم مختلف حيث يتم حل المشكلات الصعبة من خلال السحر، ومن خلال الشجاعة والكرامة عتيقى الطراز. لكن أفلام "هارى بوتر" تختلف عن ثلاثية "سيد الخواتم" فى أنها تضع إحساس المتفرج بالواقع فى مقابل عالم سحرى يسكنه العرافون والساحرات.

وتناول الفانتازيا من خلال التحليل النفسى يجب ألا يضع فى اعتباره فقط الأسس النفسية للشخصيات، ولكن أيضًا المتعة والجاذبية اللتين تحققهما القصة للمتفرج. وأكثر أفلام الفانتازيا نجاحًا هى التى تقدم للمتفرج تجارب

بديلة تكون صدى للواقع الوجدانى، أو حتى المادى. وكلاً من "هارى بـــوتر" و"سيد الخواتم" يوضح جاذبية الفانتازيا كوسيلة لإشباع الرغبات من خـــلال إضفائهما سمة العظمة على الحلول السحرية (ومـــن ثـــم: غيـــر الواقعيـــة) للمشكلات الخطيرة. إن المتفرج يعيش فى عالم بديل من خـــلال شخـــصيتى فرودو وهارى، اللذين يجاهدان للتغلب على قوى الشر. والجاذبيـــة النفـــسية للفانتازيا تساعد على تفسير تكرار القصة الأوديبية فى هـــذه النوعيـــة مـــن القصص، وعلى سبيل المثال فإن "حرب النجوم" يقدم صراعًا أوديبيًا كلاســيكيًا بين لوك وأبيه. كما أن أفلام الأبطال الخارقين تبنى قصصًا فانتازية جذابة، يقوم ببطولتها عادة بطل غير راغب فى البطولة يشبه فرودو وهارى. وكانت أفلام "سوبرمان" (١٩٧٨)، و"باتمـــان" (١٩٨٩)، و"ســـبايدرمان" (٢٠٠٢)، أفلامًا جماهيرية تقدم أبطالا "عاديين"، تمثل مواهبهم التى لا يلحظها أحد مـــا قد يشعر به المتفرج على مستوى ما، ويتم الكشف عن هذا الوجـــه العـــادى باعتباره واجهة أو قناعًا يخفى القوى الخارقة الحقيقية للشخصية، وذلك حل جذاب لمشكلات مستهلكى أفلام الفانتازيا.

وبالمثل فإن العديد من الأفلام الحديثة حول الأشباح أو القوى الخارقة تنكر أيضًا واقعية الموت من خلال الاستعادة السحرية لمن ماتوا من الأحباء كأشباح، كما فى "شبح"، و"بصدق بجنون بعمق". والتفسير الذى يعتمد علـــى التحليل النفسى للفانتازيات يقدم – مع ذلك – تفسيرًا أكثر رهافـــة. فـــسواء كانت هذه الأفلام أو لم تكن تحقيقًا للرغبات فهى محافظة فى جوهرها. وليس هناك ما هو ثورى فى قصة حول بطل رجل يتمنى أن يكون أكثر رجولـــة

(كما فى "سبايدرمان")، حيث إن مثل هذه الفانتازيات تؤكد فقط على الأفكار الغربية التقليدية عن الذكورة، وهو ما ينعكس فى العديد من أفلام الفانتازيا التى ناقشناها هنا. ولكن كون بعض الفانتازيات محافظة لا يعنى بالضرورة أن النزعة الهروبية هى إنكار تافه للواقع، وأنها لذلك بلا قيمة ثقافية. وعلى سبيل المثال، فإن أفلام الأشباح الحديثة، الميلودرامية والكوميدية، تميل معًا لمعارضة الأدوار التقليدية التى تفرق بين الرجل والمرأة، من خلال خلق شخصيات مذكرة سلبية و"فحصية" (مثل "شبح"، و"بصدق بجنون بعمق"، و"الحاسة السادسة)"، والتى تتناقض تمامًا مع الأبطال المذكرين الإيجابيين فى أفلام هوليوود.

وبصرف النظر عما إذا كانت أو لم تكن أفلام الفانتازيا تلك وغيرها ثورية حقًا أو تحررية من الناحية السياسية، فإن العديد من أفلام الفانتازيا تتيح للمتفرج استراحة يمكنه فيها تحقيق رغباته الممنوعة. واعتمادًا على تعريف جان لابلانش وجان بيرتران بونتالى للفانتازيا باعتبارها ظاهرة نفسية، فإن السينما الخيالية هى بالمعنى الحرفى "ميزانسين الرغبة"، وهى الزمان والمكان حيث يتاح للرغبات المستحيلة أن تصل إلى نتائجها المنطقية.

انظر أيضاً:

"أفلام الأطفال"، "النوع"، "أفلام الرعب"، "الخيال العلمى".

مزيد من القراءات

Brosnan, John. *Movie Magic: The Story of Special Effects in the Cinema*. New York: St. Martin's Press, 1974.

Burgin, Victor, James Donald, and Cora Kaplan, eds. *Formations of Fantasy*. New York: Methuen, and London: Routledge, 1986.

Clute, John, and John Grant, eds. *The Encyclopedia of Fantasy*. New York: St. Martin's Press, 1997.

Donald, James, ed. *Fantasy and the Cinema*. London: British Film Institute, 1989.

Fowkes, Katherine A. *Giving Up the Ghost: Spirits, Ghosts and Angels in Mainstream Comedy Films*. Detroit, MI: Wayne State University Press, 1998.

Jackson, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. New York: Methuen, 1981.

Laplanche, Jean, and Jean-Bertrand Pontalis. "Fantasy and the Origins of Sexuality." In *Formations of Fantasy*, edited by Victor Burgin, James Donald, and Cora Kaplan. London: Routledge, 1986.

Mathews, Richard. *Fantasy, the Liberation of the Imagination*. New York: Twayne, and London: Prentice-Hall, 1997.

Nicholls, Peter. *The World of Fantastic Films: An Illustrated Survey*. New York: Dodd, Mead, and London: Ebury Press, 1984.

Slusser, George, and Eric S. Rabkin, eds. *Shadows of the Magic Lamp: Fantasy and Science Fiction in Film*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1985.

Sobchack, Vivian Carol. *Screening Space: The American Science Fiction Film*. Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1997.

Todorov, Tzvetan. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Trans. Richard Howard. Cleveland, OH: The Press of Case Western Reserve University, 1973.

Tolkien, J. R. R. "On Fairy-Stories." In *Tree and Leaf*. Boston: Houghton Mifflin, 1989.

Weinstock, Jeffrey Andrew, ed. *Spectral America: Phantoms and the National Imagination*. Madison: University of Wisconsin Press, 2004.

Katherine A. Fowkes

كتب هذا الفصل: كاثرين إيه فوكس

جان كوكتو

(ولد باسم موريس يوجين كليمان كوكتو، في ميزون لافيت، فرنسا، في ٥ يوليو ١٨٨٩، توفي في ١١ أكتوبر ١٩٦٣).

ربما كان جان كوكتو معروفًا أكثر بفيلمه الفانتازي الكلاسيكي "الجميلة والوحش" (١٩٤٦)، الذي يعتمد على حكاية خرافية لمدام لوبرينس دو بومون. كان كوكتو متعدد المواهب: فنانًا تشكيليًا، وشاعرًا، وكاتبًا دراميًّا، ومعروفًا بتجاربه في التقنيات السريالية والطليعية.

تأسست الحركة السريالية في بداية العشرينيات، وكانت مهتمة بالرابطة بين الواقع والخيال، وبين المنطقية واللاوعي. وعن طريق الربط والجمع بين هذه المتناقضات، حاول السرياليون خلق نوع من "ما فوق الواقع" الذي يتسم بصورة لاعقلانية تشبه الحلم، ومثيرة للاضطراب. وبينما استخدم عديدون صورًا صادمة من أجل نقد الواقع السائد، فإن كوكتو كرس نفسه للنتائج الجمالية للحركة السريالية. ففي "دم شاعر" (١٩٣٢) استخدم المؤثرات الخاصة ليصنع تعليقًا تعبيريًا غير مترابط على قلق الفنان. وكان ذلك الفيلم التجريبي القصير مستوى من أسطورة أورفيوس، واستخدم صورًا تشبه الحلم للإيحاء بالتضحيات التي يقوم بها الفنان لخدمة الفن.

وفى "الجميلة والوحش"، خلق كوكتو فيلمًا سرديًا طويلا أكثر تقليديــة. كان الفيلم من بطولة جان مارا وجوزيت داى، وهو فيلم جميــل بــالأبيض والأسود يحكى قصة امرأة شابة تجد نفسها سجينة لرجل/ وحــش غريــب تكفيرًا عن سرقة أبيها لوردة من حديقة الوحش. والجميلة تشعر بالرعب من الوحش المزمجر ومن القصر المسحور الذى يسكنه. إن يدين بلا جسد تقود الجميلة داخل القلعة وتقدم لها العشاء على نحو سحرى، بينما تستيقظ التماثيل الجامدة بين الحين والآخر لتراقب تصرفاتها. واستخدم كوكتو مؤثرات آليــة بسيطة لكنها ماهرة لخلق تلك اللحظات وغيرها من الخيال السينمائى الفاتن. وفى النهاية تقع الجميلة والوحش فى حب كل منهما الآخر، وعنــدما يُقتــل الوحش فى النهاية يتحول إلى أمير، ويطير مع الجميلة فى السماء فى عناق رومانسى. إن جان مارا يلعب ثلاث شخصيات هنــا: الــوحش، والأميــر، والخطيب الأصلى للجميلة (أفينان)، الذى يتحول إلى الوحش كمــا يتحــول الوحش إلى الأمير.

وفى فيلم "أورفيوس" (١٩٥٠)، عاد كوكتو إلى التيمــة الأســطورية لفيلمه الأول، وقام بتحديث القصة ليخلق سردًا طويلا ذا مــسحة ســريالية. يدور الفيلم فى فرنسا المعاصرة، مرة أخرى من بطولة جان مارا، ويحكــى قصة أورفيوس وحبيبته يوريديس عندما يتبعها إلى العالم السفلى بعد موتها. وفى هذه الأفلام وأفلام أخرى، يستخدم كوكتو موتيفة المرآة لترمز إلى نافذة إلى مكان بعيد، أو مدخل إلى عالم آخر. وبسبب استحواذ فكرة دور الفنــان عليه، فقد قام كوكتو بإكمال ثلاثية أفلام أورفيوس بفيلم "عهــد أورفيــوس" (١٩٦٠) الذى ظهر فيه بنفسه.

وحصل كوكتو على جائزة لوى ديلوك عن فيلم "الجميلة والــوحش"، بالإضافة إلى عدة جوائز من مهرجان كان السينمائى. وتم انتخــاب كوكتــو فى الأكاديمية الفرنسية فى عام ١٩٥٥.

مشاهدات مقترحة:

"دم شاعر" (١٩٣٢)، :الجميلة والوحش" (١٩٤٦)، "النسر ذو اليــدين (١٩٤٧)، "أورفيوس" (١٩٥٠)، "عهد أورفيوس" (١٩٦٠).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Cocteau, Jean. *Beauty and the Beast: Diary of a Film*. New York: Dover, 1972.

Evans, Arthur B. *Jean Cocteau and His Films of Orphic Identity*. Philadelphia: Arts Alliance Press, 1977.

Fraigneau, Andre. *Cocteau on the Film: Conversations with Jean Cocteau*. New York: Dover, 1972.

Katherine A. Fowkes

كاثرين إيه فوكس

الموضة "Fashion"

تتميز العلاقة بين الموضة والسينما بعاملين: الطريقة التى أثرت فيها السينما على الموضة، وكيف أن الموضة وأعمال مصممى أزياء محددين قد استخدمت فى السينما، وهذان فى الحقيقة مساران متوازيان. لقد لاحظت مصممة الأزياء إلزا سكاباريللى (١٨٩٠-١٩٧٣) أن ما تفعله هوليوود اليوم سوف تفعله الموضة غدًا، لكن يمكن القول أيضًا أن ما تفعله الموضة اليوم سوف تفعله السينما غدًا. وعلى سبيل المثال، فإن هوليوود سرعان ما تخلت عن حواشى الثياب فى أعقاب الموضات التى ابتكرتها جان باتو (١٨٨٧-١٩٣٦) فى عام ١٩٣٦. والمعتاد هو أن مؤسسة بالغة الضخامة مثل هوليوود لا تقوم بالتغير السريع، فبمجرد أن تجد موضة تعجب بها فإنها تلتصق بها، مثلما حدث مع فساتين باتو الطويلة وذات القَصَّة المائلة فى فتحة الصدر، والتى سادت - فيما عدا استثناءات قليلة - طوال أفلام الثلاثينيات.

قابلية السينما للموضة

كانت الموضة - أو بالأحرى قابلية السينما، خاصة هوليوود، للموضة - عنصرًا مهمًا دائمًا فى جاذبية السينما. وهناك العديد من الأمثلة على ملابس بعينها كان لها تأثير مباشر على الموضات والمبيعات خارج السينما. وعلى سبيل المثال فإن أحد الفساتين من تصميم أدريان (١٩٠٣-١٩٥٩) التى ارتدتها جون كراوفورد فى فيلم "ليتى ليتون" فى عام ١٩٣٢ - وهو

العام الذى فازت فيه كراوفورد بلقب "أكثر امرأة يتم تقليدها خلال العام" – قد تم تقليده على نطاق واسع، كما حدث مع إديث هيد (١٨٩٧-١٩٨١) التى صممت فستان حفلة أبيض لإليزابيث تيلور فى فيلم "مكان فى الشمس" (١٩٥١)، وقد قالت هيد نفسها إنها رأت أكثر من ثلاثين نسخة من الفستان فى حفلة واحدة. وهناك عناصر أخرى من مظهر النجوم والنجمات يتم تقليدها بواسطة جمهور المعجبين والمعجبات، وعلى سبيل المثال فإن النجمة فيرونيكا ليك قد تلقت طلبًا بتغيير قَصَّة شعرها التى ينسدل فيه الشعر على نصف الوجه، والتى كانت تقلدها معجباتها، مما يؤدى إلى حوادث فى المصانع خلال فترة الحرب فى الأربعينيات. وفى فترة لاحقة هناك تأثيرات أفلام مثل "بونى وكلايد" (١٩٦٧) و"آنى هول" (١٩٧٧) على الموضات المعاصرة لهما. فقد كانت ملابس الثلاثينيات التى ارتدتها فاى دوناواى فى "بونى وكلايد" سببًا فى إعادة موضة "البيريه" والصديرية الصوفية، كما أن الملابس الرجالية التى ارتدتها دايان كيتون فى دور آنى هول – والتى صممها مصمم الأزياء الأمريكى رالف لورين (ولد عام ١٩٣٩) – ثم نسخها على صفحات خاصة من مجلة "فوج" ومحلات "هاى ستريت"، حيث أصبح ارتداء الملابس الرجالية – البنطلونات، والقمصان، والصديريات – بواسطة النساء دليلا على الأناقة. ومن خلال تأثير السينما على الموضة، يمكن للمرء أن يرى التأثير الديمقراطى للأفلام، وعلاقة الأفلام بالفرجة السينمائية: قد لا يستطيع المعجبون أن يصبحوا نجومهم المحبوبين، لكنهم يستطيعون تقليدهم ومحاكاتهم.

وبالمثل يمكن للمرء أن يرى فى السينما المعاصرة نفس النمط من التقليد بالنسبة للملابس والإكسسوار، والفرق الرئيسى هو أن من المعتاد الآن

أكثر أن نرى نجومًا من الرجال أصبحوا رموزًا للموضة، ويلتزمون بوعى كبير بالموضات الرجالية منذ بداية التسعينيات. لقد عادت النظارات السوداء العريضة بعد أن ارتداها توم كروز فى فيلم "توب جان" (١٩٨٧)، وبعد نجاح فيلم كوينتين تارانتينو الثانى "قصة شعبية رخيصة" (١٩٩٤)، فإن البدل السوداء والملابس ذات اللون الواحد التى صممتها الفرنسية أنييس (ولدت عام ١٩٤١) بالإضافة إلى طلاء الأظافر الأسود من تصميم شانيل والذى وضعته أوما ثورمان)، أصبحت مرادفة للرجولة و"الروشنة". وفى القرن الواحد والعشرين، يمكن للمرء أن يشير إلى تأثير موضة فيلم "ماتريكس" (١٩٩٩)، ومعطف كيانو ريفز الطويل، وهاتفه المحمول، ونظاراته.

لكن علاقة الموضة بالسينما تمتد إلى ما وراء قابلية السينما للموضة. ففى العشرينيات والثلاثينيات والأربعينيات، قام عدد قليل من مصممى الأزياء بالكثير من العمل فى الأفلام، وكان الاستثناء المهم هى شانيل (١٨٨٣-١٩٧١) التى ذهبت إلى شركة "إم جى إم" فى عام ١٩٣١، ولم تحقق نجاحًا فى الأفلام فقد كانت شديدة الدقة والتدقيق (كانت تصمم على صنع العديد من النسخ من نفس الفستان، نسخة لكل مشهد)، وسرعان ما عادت إلى باريس، حيث صممت أزياء لأفلام مثل فيلم لوى مال "العشاق" (١٩٥٨)، وفيلم ألان رينيه "العام الماضى فى مارينباد" (١٩٦١). ولم يكن دائمًا أهم مصممى الأزياء هؤلاء الذين انخرطوا فى السينما وتصميم الأزياء السينمائية. وكان هناك تأثير "النيولوك" (المظهر الجديد) الذى أدخله كريستيان ديور فى عام ١٩٤٧، واستمر فى هوليوود أطول مما استمر خارجها (حتى أن فيلم "وجه مرح" - ١٩٥٧) - بدا عتيق الطراز إلى حد ما وسط الأفلام المعاصرة له، مثل "النافذة الخلفية" - ١٩٥٤ - و"كل ما

تسمح به السماء" – ١٩٥٥). وقدم ديور نفسه تصميماته إلى عدد قليل نسبيًا ومختار من الأفلام، مثل فيلم رينيه كلير "رجل حـــول المدينـــة" (١٩٤٧)، وجان بيير ميلفيل "الأطفال الأشقياء" (١٩٥٠)، وألفريد هيتشكوك "الخـــوف من مواجهة الجمهور" (١٩٥٠).

وبرغم أن هناك تداخلات تاريخية مهمة بين الموضة وتصميم الأزياء للسينما، فإنهما يظلان فنين منفصلين. ففى الوقت الذى يقــوم فيـــه مــصمم الأزياء – غالبًا وإن لم يكن دائمًا – بخدمة الأهداف الأساســية للشخــصية والسرد، فإن مصمم الموضة – عند استخدامه فى السينما – يــتم توظيفـــه لهدف مناقض تمامًا (الاستثناء هنا هو استخدام السينما لمصممين كلاسيكيين، مثل الإيطالى جورجو أرمانى الذى ولد عام ١٩٣٤). وفى حالات نادرة فإن هناك أفرادًا قاموا بالدورين معًا، كمصممى موضة وأزياء، أهمهم كان جان لوى (١٩٠٧-١٩٩٧)، الذى ولد فى باريس وتــدرب فـــى بيـــت الأزيـــاء الباريسى دريكول قبل أن يذهب إلى نيويورك ليعمل لدى هاتى كارنيجى، ثم تحول إلى هوليوود وأصبح رئيس قسم تصميم الأزياء فى شركة كولومبيا من عام ١٩٤٤ حتى عام ١٩٥٨، وهو العام الـــذى انتقـــل فيـــه إلـــى شـــركة يونيفرسال. وفى الوقت ذاته كان لوى يدير بيت الأزياء الخاص به، وكـــان يقدم أزياء لنجماته المحبوبات مثل دوريس داى، ليظهرن بها على الـــشاشة وخارجها. وفى طريق مماثل كانت إديث هيد (١٨٩٧-١٩٨١) مغرمة بـــأن تحكى كيف أن جريس كيلى كانت ترتدى أزياء من تصميمها فى فيلم "امسك حرامى" (١٩٥٥)، ومن شدة إعجابها بالأزياء ارتدتها خلال موعد غرامـــى مع زوجها المنتظر الأمير رينيه، كما أن جريس كيلى تعاقدت فيما بعد مـــع هيلين روز (١٩٠٤-١٩٨٥) مصممة أزياء شركة "إم جى إم"، لتصمم ثوب زفافها، بينما قامت هيد بتصميم أزياء خروجها.

مصممو الموضة والسينما

كان تعاون أوبير دى جيفنيتشى (ولد عام ١٩٢٧) مع أودرى هيبورن هو الذى غير جذريًا العلاقة بين السينما والموضة. ففى فيلم "سابرينا" (١٩٥٤)، كما فى "وجه مرح"، فإن الفرق المميز بين مصمم الأزياء ومصمم الموضة ظهر فى تصميم الأزياء الذى ظهر فى مفارقة فى قصص هى تنويعات على "سيندريلا". وفى الفيلمين قامت مصممة الأزياء إديث هيد بصنع ملابس رمادية عادية ارتدتها هيبورن عندما كانت لم تزل الابنة غير الناضجة للسائق، أو الموظفة فى محل بيع الكتب، بينما قام جيفنيتشى بتصميم ملابس السهرة المبهرة التى ارتدتها هيبورن بعد تحول شخصيتها إلى امرأة مثقفة ذات بهاء. والمفارقة فى "وجه مرح" - حيث كانت شخصية هيبورن تصمم الأزياء فى معرض باريسى صغير - أنه برغم جاذبية الموضة الراقية فإن هيبورن كانت أسعد (وفى صورة أكثر أيقونية) عندما ارتدت سراويل سوداء ضيقة، ورقبة عالية، وأحذية بلا كعب.

وبعد هذه الأفلام. أصبح من المعتاد توظيف مصممى الموضة مع مصممى الأزياء فى الأفلام، وحصل بعض مصممى الموضة على الحرية فى استخدام الأفلام التى يعملون فيها كوسيلة عرض لتصميمات الموضة الخاصة بهم، وليس لذلك علاقة كبيرة بالتبعية التقليدية للأزياء للشخصية والسرد. لقد كان هاردى أميس (١٩٠٩-٢٠٠٣) هو مصمم الموضة المفضل لدى ملكة بريطانيا، وقد صمم ملابس أفلام مثل "العشب أكثر خضرة" (١٩٦٠) و"٢٠٠١: أوديسا الفضاء" (١٩٦٨)، وكانت تصميماته لهذا الفيلم الأخير - برغم تحفظها بالمقارنة مع موضة "عصر الفضاء" فى الستينيات - تنتمى فى جوهرها إلى عصرها إلى هاردى أميس نفسه: كانت كلاسيكية، رفيعة الذوق، لكنها لم تكن قط بالغة الجرأة. وهذا الاشتراك فى السينما من

جانب مصممى الموضة الكلاسيكيين، فى مقابل هؤلاء الذين يتمتعون بالمغامرة، قد تزايد خاصة فى هوليوود. وفى السينما الأوربية يمكن للمرء أن يشير إلى مثال إيف سان لوران (ولد عام ١٩٣٦) الذى كانت ملهمته هى الممثلة الفرنسية كاترين دينيف، وقام سان لوران بتصميم أزيائها فى دور سيفيرين فى فيلم بونويل "حسناء النهار" (١٩٦٧) فى تجسيد لطريقته: كانت ملابسها عادية ولا تظهر أناقتها الجنسية (فى مفارقة مع عمل سيفيرين النهارى كعاهرة)، تمامًا مثل خطوط أزياء سان لوران الكلاسيكية فى أواخر الستينيات. كانت سيفيرين غامضة وغير قابلة لاستحواذها، وارتداؤها لملابس سان لوران يؤكد على استخدام الموضة كوسيلة للحفاظ على هذه المسافة البعيدة عنها، والتى تمثل عالمها الخاص بها، وثروتها، وطبقتها.

وكان الأكثر غزارة بين مصممى أزياء الموضة فى هوليوود هو جورجو أرمانى، الذى كانت أزياؤه تحدد الشخصية والسرد. ومن بين مصممى الأزياء الذين استخدم عملهم فى الأفلام بطريقة مشابهة كان نينو شيروتى (ولد عام ١٩٣٠) الذى تدرب أرمانى معه، كذلك رالف لورين (ولد عام ١٩٣٩)، ودونا كاران (ولدت عام ١٩٤٨)، وكالفين كلاين (ولد عام ١٩٤٢)، وكانوا جميعًا مصممى موضة كلاسيكيين. وكان أهم فيلم قام لورين بتصميم أزيائه هو "جاتسبى العظيم" (١٩٧٤)، ثم "آنى هول"، وهذان الفيلمان معًا يمثلان العودة الرومانسية إلى الموضات الأمريكية الماضية التى بدأت فى الانتشار على الشاشة وخارجها فى السبعينيات. وأهمية إسهامات مصممى الموضة فى السينما يمكن الحكم عليها من خلال قدرتهم على تصنيع صورة سائدة، والإيحاء بأسلوب حياة. وحقق لورين ذلك بأفلامه فى السبعينيات (الطموحات الطبقية المتجسدة فى "جاتسبى العظيم"، والطموحات النسوية فى مظهر كيتون الرجالى فى "آنى هول")، برغم أنه أصبح أكثر شهرة مؤخرًا

عندما صمم أزياء جوينيث بالترو الوردية عندما ألقت خطاب تسلمها جائزة الأوسكار عن أفضل ممثلة. وكانت أزياء شيروتى لريتشارد جير فى "امرأة جميلة" (١٩٩٠)، أو تصميم كاران لأزياء جوينيث بالترو فى فيلم ألفونسو كوارون للنسخة المعاصرة من "آمال عظيمة" (١٩٩٨)، كذلك أزياء لورين وشيروتى، ذات أسلوب خاص لكنها غير مبهرجة، وتستحضر مظهر طبقة معينة، ذات تربية وذوق رفيعين. وكان أشهر مصممى الموضات فى السينما – فيما يبدو – هم الذين اتبعوا المواضعات الأساسية لتصميم الأزياء، وقدموا تصميمات متوازنة بدلا من الأزياء الاستعراضية الغريبة.

وتعتبر الموضة مهنة أكثر منها فنًا، والموضات الفنية الاستعراضية قد اقتصرت على أفلام بيوت الفن المبهرة. وكان جون بول جولتييه (ولد عام ١٩٥٢) أكثر هؤلاء المصممين إنتاجًا، وصنع أزياء لعدد من الأفلام من خارج التيار الرئيسى مثل: "الطباخ، واللص، وزوجته، وعشيقها" (١٩٨٩)، "كيكا" (١٩٩٣)، و"مدينة الأطفال المفقودين" (١٩٩٥)، بالإضافة إلى كل أزياء الفيلم من نوع الخيال العلمى المبهرج من إخراج لوك بيسون "العنصر الخامس" (١٩٩٧). وفى كل هذه الأفلام، كانت تصميمات جولتييه تنويعات مبالغة على أسلوبه المميز فى الموضة، بطريقة جعل الملابس الداخلية هى الملابس الخارجية، وتجاور القَصَّة غير المتماثلة والتفصيل الكلاسيكى. فى فيلم "كيكا"، فإن السطح الناعم للكلاسيكية المتمثلة فى فستان فيكتوريا أبريل الأسود ذى الفتحة المائلة عند الصدر، كان يتناقض مع الزخارف والإضافات الثورية، مثل الصدر الصناعى الذى يخرج من فتحة الفستان. وعلى النقيض العديد من مصممى الموضة الآخرين الذين تحولوا إلى تصميم الأزياء، فإن جولتييه كان يغرق نفسه فى أفلامه، ويصمم الأزياء لكل الشخصيات، وليس للشخصيات الرئيسية فقط، وكان مشهورًا بمراجعة كل الأزياء قبل

ذهابها إلى موقع التصوير. وكما أن تصميماته كانت خيالية أكثر من كونها قابلة للارتداء، (لقد تضمنت تصميماته لفيلم "العنصر الخامس" بدلًا لجارى أولدمان غير متسقة، وملابس عبارة عن شرائط للممثلة ميلا يوفوفيتش)، فإن شخصية جولتييه كانت مهمة أيضًا، فعلى عكس أرمانى أو لورين، اللذين أخذا اشتراكهما فى السينما بقدر كبير من الجدية، فقد كان جولتييه يرفض أن يكرر نفسه وموضاته، ولقد ظهر بشخصيته الحقيقية فى فيلم روبرت آلتمان الساخر من عالم موضات باريس "على الجاهز" (١٩٩٤)، فهو يمزج النبيذ الأبيض بالأحمر ليحصل على نبيذ وردى، ومن عام ١٩٩٣ حتى عام ١٩٩٧ ظهر فى البرنامج التليفزيونى "يوروتراش" (قمامة أوربية) وهو كما يوحى اسمه يبحث عنها ويقوم بمونتاجها لمادة تليفزيونية أوربية بذيئة وفاضحة وكوميدية.

وكانت سهولة الحصول على الموضة من السينما قد أصبحت عاملا مهمًا تمامًا فى جاذبية السينما، بما يذكر بفيلم "ليتى ليتون" من فترة ما قبل الحرب العالمية الثانية، عندما كانت النساء تشترى "باترونات" الملابس التى يفضلنها فى الأفلام لخياطتها بأنفسهن. وكان فيلم "كلاب المستودع" (١٩٩٢) من إخراج كوينتين تارانتينو، قد استلهم "فاترينات" لندن، مما أدى إلى زيادة ارتداء البدل السوداء والنظارات الداكنة بين الشباب، وهذا مثال على ديمقراطية الموضة التى تقوم بها السينما. لقد بحثت مصممة أزياء الفيلم بيتسى هايمان عن بدل رخيصة، وعندما نجح الفيلم فإن مظهر رجال العصابات الفرنسيين، الذى اعترف تارانتينو باقتباسه عن أفلام المخرج الفرنسى جان بيير ميلفيل (١٩١٧-١٩٧٣)، قد أصبح ناجحًا أيضًا، وقدم الفيلم أسلوبًا رخيصًا على الموضة؛ لأنه بحث عن مظهر وليس عن مجموعة خاصة من الملابس.

ولقد استجاب الجمهور بشكل إيجابى للقدرة على شراء وتقليد ما يرونه على الشاشة، وعلى سبيل المثال هناك الملابس الداخلية غير الملائمة تمامًا التى ارتدتها نيكول كيدمان فى فيلم "عيون مغلقة على اتساعها" (١٩٩٩). فبمجرد أن ترى النساء الملابس، فإنهن يسرعن لشرائها فى كل مكان. وهذا يدل على أن هناك تفاعلا مرنًا ومستمرًا بين الموضة والسينما، حين تستعير الموضة أحيانًا من السينما، أو يحدث التبادل فى مسار عكسى.

انظر أيضًا:

"الأزياء".

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Bruzzi, Stella. *Undressing Cinema: Clothing and Identity in the Movies.* London and New York: Routledge, 1997.

Head, Edith, and Jane Kesner Ardmore. *The Dress Doctor.* Boston and Toronto: Little, Brown and Co., 1959.

Keenan, Brigid. *The Women We Wanted to Look Like.* London: Macmillan, 1977.

Maeder, Edward, ed. *Hollywood and History: Costume Design in Film.* Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, and London: Thames and Hudson, 1987.

Pritchard, Susan Perez. *Film Costume: An Annotated Bibliography.* Metuchen, NJ, and London: Scarecrow Press, 1981.

Saint Laurent, Yves. *Yves Saint Laurent: Images of Design 1958–1988.* London: Ebury Press, and New York: Knopf, 1988.

Wollen, Peter. "Strike a Pose." *Sight and Sound* 5, no. 3 (March 1995): 10–15.

Stella Bruzzi

كتب هذا الفصل: ستيلا بروتزى

جورجو أرماني

(ولد في بياشينزا، إيطاليا، في ١١ يوليو ١٩٣٤).

اشتهر مصمم الأزياء الإيطالي جورجو أرماني بتصميماته الكلاسيكية، وألوانه المحايدة، والبدل غير المتسقة، وقد أمضى فترة مهمة من حياته في تاريخ السينما. وربما كانت أكثر شهرته تعود إلى نجوم ونجمات هوليوود الذين صمم لهم ملابس حفلات الأوسكار (مثل جودي فوستر وميشيل فايفر). لكن الملابس التي صممها لشخصية جوليان التي أداها ريتشارد جير في فيلم "جيجولو أمريكي" (١٩٨٠) قد ساعدت على تغيير الطريقة التي كانت سينما التيار السائد ترى وتصور النزعة الذكورية. وأشهر مشهد من الفيلم يصور جوليان وهو يختار الملابس التي يرتديها لموعد في المساء، إنه يفرد على السرير مجموعة من السترات من تصميم أرماني، ثم يختار ما يلائمها من قمصان ثم يضيف إليها مجموعة من ربطات العنق. وبينما يختار ما يرتديه، فإنه يرقص رقصة حسية على الموسيقى، وهو فقط في سرواله الداخلي القصير. ثم يرتدي الملابس ويراجع مظهره في المرآة. إن النرجسية الواضحة لجوليان، مع حبه لملابس أرماني الغالية، كانت بداية لإعادة تنظيم راديكالية للشفرة الدالة على الذكورة مغايرة الجنس على الشاشة.

ومنذ "جيجولو أمريكى"، صمم أرمانى ملابس العديد من الأفلام، خاصة فى هوليوود. وكان فى بعض الأحيان يقدم بعض أجزاء محددة من الملابس للنجوم، مثل إيدى ميرفى فى "٤٨ ساعة" (١٩٨٢)، وميل جيبسون ورينيه روسو فى "الفدية" (١٩٩٦)، وصامويل إل جاكسون فى إعادة "شافت" (٢٠٠٠)، ومع عام ٢٠٠٠ كان اسم أرمانى قد اكتسب أهمية فى قصة فيلم "شافت" وشخصية البطل الذى يحذر شخصية أخرى عدة مرات من لمس ملابسه من تصميم أرمانى. وقد كان تصميمه لملابس شخصيات الرجال مما يميز أرمانى، وكان مؤثرًا بشكل خاص فى تصميم ملابس مجموعات من الرجال، وهو يستخدم الأزياء ليوحى بالصداقة بينهم، والدعم، والتعاطف، كما نرى بين أبطال فيلم "أهل القمة" (١٩٨٧)، وشخصيات إعادة "المهمة الإيطالية" (٢٠٠٣)، وفى هذين الفيلمين فإن قائد المجموعة (كيفن كوستنر فى الأول، ودونالد سازرلاند فى الثانى) يرتدى معطفًا يوحى بالأبوية، بينما مساعده الشاب (آندى جارسيا فى الأول، ومارك والبيرج فى الثانى) يرتدى سترة جلدية. وهذا الشكل من التنميط من خلال الأزياء هو من السمات الجوهرية عند أرمانى.

لقد جعل أرمانى من نفسه مرادفًا للأناقة البسيطة، ولم تكن هذه المعادلة آلية، لأن بِدَله استخدمت فى المسلسل التليفزيونى "مباحث آداب ميامى" و"رجل الكاديلاك" لكى توحى بالسوقية والضحالة. وكان العنصر الأهم فى أناقته الفطرية هى لمسته الإيطالية. وكان تعاونه الأطول مع صديقه مارتين سكورسيزى، وقد عملا معًا فى فيلم "صنع فى ميلانو" (١٩٩٠)، وهو فيلم قصير من عشرين دقيقة أخرجه سكورسيزى عن أرمانى، وهو الفيلم الذى اشتهر بنزعة سينمائية أسلوبية مبهرة عن المعارض الصغيرة.

وقام أرمانى مؤخرًا بدور المنتج التنفيذى لفيلم سكورسيزى عن حبه لتـــاريخ السينما الإيطالية "رحلتى فى إيطاليا" (١٩٩٩)، وبذلك فـــإن أرمـــانى وطـــد علاقته بتاريخ السينما.

مشاهدات مقترحة:

"جيجولو أمريكى" (١٩٨٠)، "٤٨ ســـاعة" (١٩٨٢)، "أهـــل القمـــة" (١٩٨٧)، "رجل الكاديلاك" (١٩٩٠)، "الفدية" (١٩٩٦)، "رحلتى فى إيطاليا" (١٩٩٩)، "شافت" (٢٠٠٠)، "المهمة الإيطالية" (٢٠٠٣).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Celant, Germano, and Koda, Harold, eds. *Giorgio Armani.* New York: Guggenheim Museum, 2000.

Stella Bruzzi

ستيلا بروتزى

النزعة النسوية "Feminism"

كان لظهور حركات تحرير المرأة في أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات تأثير عميق على الدراسات الأكاديمية وعلى المجتمع معًا. وقام كتاب بيتى فريدان "اللغز الأنثوى" (١٩٦٣) بتمهيد الساحة أمام حركات التحرر من خلال دراسة عزلة – بل قمع – نساء الطبقة الوسطى داخل منازل الضواحى. وكان دور النساء فى الحركات المناهضة للقنابل النووية، مثل سيرات ألدرماستون فى المملكة المتحدة، أو "طلبة ضد الطاقة النووية" (SANE) فى الولايات المتحدة، قد أدى وظيفة التحيز داخل قطاعات اجتماعية مختلفة فى منتصف الستينيات. وعلى سبيل المثال فإن النساء داخل المنظمة التى يسودها الرجال "طلبة من أجل مجتمع ديمقراطى" (SDS) بدأت المقاومة ضد اقتصار دورهن على إعداد الطعام ورعاية الأطفال، والمطالبة بحق النساء داخل أهداف المنظمة. وفى منظمة "مجتمع الجامعة الجديد" (NUC)، وهى جناح من "طلبة من أجل مجتمع ديمقراطى"، تزايد الضغط من أجل مواجهة قضايا النساء، مثل التمييز فى الوظائف، وقوانين الطلاق غير المنصفة، والاهتمام بالقضايا الطبية والبيولوجية الخاصة بالنساء. وظهرت الجماعات النسوية الماركسية جنبًا إلى جنب ما أطلق عليه "النسويون الراديكاليون"، وهم المرتبطون فى الأغلب بجماعات المثليات الجنسيات. وكانت الاعتراضات والمظاهرات المناصرة لحقوق المرأة فيما يتعلق بالاختيار الجنسى، والرعاية اليومية، والمساواة فى أماكن العمل، قد

دفعت بقضية تحرر المرأة إلى دائرة الضوء الجماهيرية، ليتزايــد الاهتمــام والاشتراك تدريجيًا فى الجدل الدائر بشأن قضايا النسوية. وفى الوقت ذاتــه، فإن المنظور الأنثوى - الذى أهمل طويلا فى البحوث الأكاديمية من التيــار السائد - بدأ فى اكتساب اهتمام المؤرخين والدارسين الأدبيين والسينمائيين. وفى الحقيقة أنه لا يمكن فصل هذين الوجهين من النزعة النسوية: فقد كانت النساء الأكاديميات مشتركات بشكل إيجابى فى العمل على التغير الاجتماعى لعديد من قضايا المرأة، بينما كانت النساء الناشطات تتمــتعن دائمًــا بــدعم الجامعات فى تحقيق أهدافهن.

وكانت النساء الدارسات السينمائيات من بين الأوائل الذين يرفــضون المنظور التقليدى الذى يتركــز حــول الرجــل، والــسائد فــى الدراســات الأكاديمية، ويحاولون قلب هذا المنظور بحيث يدور حول الرجــل. وجــاء كتاب كيت ميليت "سياسات جنسية" (١٩٧٠) نقدًا قويًا لكراهية النــساء فــى الرواية الذكورية الحديثة، والنظريات الفرويدية عن التحليل النفــسى الــذى يتركز حول الرجل، وكان للكتاب أثره الكبير على الساحة الأدبية، وسرعان ما تبعه نقاد أدبيون نسويون (وإن كانوا أقل حدة فى نقدهم). وفــى الوقــت ذاته، فإن نظرية ذكورية للسينما (خاصة فى إنجلتــرا) كانــت قــد قــدمت معالجات بنيوية فى أعقاب أبحاث لدارسين مثــل لــوى ألتوســير، ورولان بارت، وجاك لاكان. وفى هذا السياق، فإن بعضًا من نظرية السينما النسوية كانت قد تحولت إلى الماركسية الجديدة، والبنيوية، والتحليل النفسى، بطــرق لم تكن شائعة آنذاك فى التحليلات الأدبية النسوية. وبدأ النقاد النسويون فــى النظر إلى الطرق التى يتم بها تقديم النساء فى السينما، والكشف عن إهمــال كامل لمخرجات نساء فى الدراسات السينمائية الذكورية، وبعد هذه المبادرات

لم تعد الدراسات السينمائية كما كانت من قبل قط. وظهرت ثلاثة اتجاهات (كانت ممتزجة أحيانًا) مبكرًا فى نظرية السينما النسوية: المعالجات التاريخية و"الأرشيفية"، والمعالجات التى تدور حول الدور الاجتماعى، وما أطلق عليه التحليل النفسى السينمائى. ويمكن توضيح نوع من الاتساق داخل الإطار المحدود للدراسات السينمائية النسوية فى السبعينيات والثمانينيات، يدور حول مفهوم نظرية التحديق المنحازة للنوع من جانب الكاميرا، لكن التسعينيات شهدت تغيرًا فى السياقات السياسية والاجتماعية والثقافية، وتراجعًا للنسوية كحركة ناشطة واسعة الانتشار، ونتيجة لذلك ظهرت منظورات عديدة بديلة أخرى. وكان هناك فيضان من الأبحاث بواسطة أقليات ونساء من "العالم الثالث" (وهذا فى ذاته مصطلح مثير للمشكلات ويدور حوله الكثير من الجدل). وظهرت دراسات ذكورية متأثرة بالنسوية، بالإضافة إلى دراسات الشواذ، والتى عارضت بقوة بعضًا من المفاهيم الأساسية فى نظريات السينما النسوية. وأخيرًا فإن ظهور مجالات تتداخل فيها الدراسات، مثل الدراسات البصرية، ووسائط الاتصال الرقمية، ذات العلاقة بالدراسات السينمائية، قد تركت تأثيرها على توسيع النظريات المتعلقة بالتحديق، والمتسمة بالضيق، لكى تشمل سياقات تاريخية وتقنية ومؤسساتية وجدت طريقًا سريعًا إلى التحليل النفسى السينمائى. وظهرت موجة ثانوية من النظريات النسوية التى أضافت مزيدًا من التنقيح على نظريات التحديق. (التحديق gaze مصطلح يعنى النظرة الفاحصة التى تصل إلى درجة العدوانية والانتهاك أحيانًا، وقد دخلت إلى الدراسات السينمائية لتعبر عن رؤية الرجل للعالم – خاصة المرأة – من خلال الكاميرا وعلى شاشة السينما – المترجم).

من البحث الأرشيفى إلى التحليل النفسى السينمائى

جنبًا إلى جنب الدراسات الأكاديمية فى التاريخ والأدب، فإن الدارسات السينمائيات حاولن طويلا تحديد السينمائيات المنسيات، اللاتى تم نسيانهن لأن معظم نقاد ودارسى السينما الرجال الذين كتبوا قبل الستينيات لم يكونوا مهتمين بالمخرجات النساء. وكانت أفلام دوروثى آرزنر (١٨٩٧-١٩٧٩) وإيدا لوبينو (١٩١٤-١٩٩٥) تعرض جماهيريًا، لذلك كانتا أول مخرجتين فى عصر السينما الناطقة تتم عنهما دراسات. كما أن مخرجات أجنبيات، مثل ماى زيترلينج (١٩٢٥-١٩٩٤)، حصلن على الاهتمام فى تلك الفترة. وفى زمن لاحق اهتم النسويون كثيرًا بالمخرجات والمنتجات من فترة السينما الصامتة، مثل لويز ويبر (١٨٨١-١٩٣٩) ومارى بيكفورد (١٨٩٢-١٩٧٩). ومنذ التسعينيات، فإن "مشروع السينمائيات الرائدات" بدأ فى دراسة عالمية مكثفة حول أوائل السينمائيات فى السينما فى وظائف وأدوار متعددة.

وسرعان ما تبع ذلك تحليل اجتماعى للنساء فى السينما. وظهرت ثلاثة كتب عن النساء والسينما فى نفس الوقت تقريبًا من بداية السبعينيات، أساسًا باستخدام التحليل الاجتماعى والذى يتركز حول الدور والوظيفة، وتلك الكتب هى: موللى هاسكيل "من التوقير إلى الاغتصاب" (١٩٧٣)، وماجورى روزين "فينوس الفيشار" (١٩٧٢)، وجوان ميلين "النساء ونزعتهن الجنسية فى السينما الجديدة" (١٩٧٤). وبرغم أن كتاب هاسكيل لم ينل ما يكفى من التقدير من النسويين الأكاديميين فى زمنه التاريخى، فإنه كان له تأثير باق وممتد. كان منظرو السينما النسويون آنذاك محبطين بالتحليلات الاجتماعية التى تدور حول الدور والوظيفة، وكانوا يبحثون عن تجاوز معالجة هاسكيل. واعتمادًا على المعرفة الواسعة لهوليوود كمؤسسة، وللأفلام ذاتها، فإن

هاسكيل اتخذت نظرة فاحصة على المعالجة الجائرة وغير المنصفة للنساء على الشاشة وخارجها. وكانت تمتلك فهمًا نسويًا قويًا للتهديد الذى شعر به الرجال الأمريكيون من النساء، بالإضافة إلى تذوق حاد للممثلات وأدائهن. وتشير هاسكيل إلى مفارقة أن "ميثاق الإنتاج" (مؤسسة الرقابة آنذاك – المترجم) وفترة الكساد العظيم قد "أخرجا المرأة من غرفة النوم ودفعا بها إلى المكتب" (ص ٣٠). وهى تقول إن ممثلات الثلاثينيات والأربعينيات (مثل روزاليندا راسيل، وكاثرين هيبورن، وجوان كراوفورد) قدمن صورًا للذكاء، والقوة، والسلطة الشخصية، تتجاوز أدوار الممثلات فى أفلام لاحقة. كما أن المخرجين من الرجال الذين "أدمجوا النساء فى مجرى الحياة وتدفقها" تمتعوا بتجسيد المرأة الذكية الجريئة القادرة على تحدى البطل. وتُعرِّف هاسكيل نفسها كناقدة سينمائية أولا ثم نسوية ثانيًا، وهى تأمل فى معالجة "كلية وتعقيد تاريخ السينما" (ص ٣٨).

وتحول جيل جديد من دراسات السينما إلى دراسات متداخلة ومتجانسة من الميتافيزيقا، والسيميوطيقا، والتحليل النفسى، وهو تحول ساعد عليه ما اعتبرنه حدودًا للدراسات التى تركز على ممثلات فرديات وأدوار ووظائف النساء فى السينما. ولمقارنة صور النساء فى السينما مع النساء اللاتى يعشن فى الواقع، فإن ذلك يبدو مجرد نقد للمنظمة الاجتماعية الحالية المتمركزة حول النوع (ذكر/ أنثى)، أو توسيعها مثلا بالإصرار على ضرورة اشتراك الرجل فى الأعمال المنزلية. وكان الدارسون الجدد يأملون بدلا من ذلك فى اكتشاف السبب الرئيسى فى مكانة النساء الثانوية فى هوليوود والمجتمع. وكان بحث لورا ميلفى الرائد "المتعة البصرية والسينما الروائية" (١٩٧٥)، المستلهم فى جانب منه من رد الفعل تجاه التحليلات السينمائية الاجتماعية

الأمريكية، يفى بالحاجة إلى نوع جديد من التحليل، وسرعان ما سادت أفكارها. وكان إسهام ميلفى المثير للجدل هو أنها حددت ثلاث "نظرات" ذات علاقة ببعضها البعض فى السينما الهوليودية، وقالت إنها جميعًا نظرات ذكورية: نظرة الكاميرا (التى يقوم بتشغيلها رجال أساسًا) فى موقع التصوير، ونظرة المتفرج والتى هى بالضرورة نظرة التحديق الذكورية للكاميرا، والنظرة السائدة للشخصيات الرجالية داخل السرد الفيلمى، والتى تنزع عن النساء الذاتية والقدرة على الفعل بأنفسهن. وبتنظير نظرة التحديق السينمائية من منظور التحليل النفسى، فإن ميلفى قالت بأن الفرجة على شاشة السينما تحاكى مرحلة الطفولة عند لاكان، عندما كان الطفل يخطئ فى معرفة ذاته الحقيقية. السينما إذن مجهزة لكى يستطيع الرجل التوحد مع البطل الذكر المثالى داخل نظام رمزى يقدمه السرد، بينما تُترك المرأة لتتوحد مع شخصيات أقل شأنًا وأكثر صمتًا. وكانت ميلفى من بين أول من واءم التحليل النفسى كسلاح سياسى، لتوضيح كيف أن اللاوعى الأبوى هو الذى قام ببناء الشكل السينمائى. وأهمية هذا البحث تتبع فى جانب منها إلى لغة ميلفى القوية: "يتم إخضاع رغبة المرأة لصورتها كحاملة لجرح نازف: إنها يمكن أن تكون موجودة فقط فى علاقة مع الإخصاء الذى لا يمكن أن تتجاوزه". كما تقول أن الرجل يمكن أن يعيش خيالاته "بأن يفرضها على الصورة الصامتة للمرأة التى ماتزال مقيدة بمكانها كحاملة للمعنى، وليست كصانعة للمعنى" (متع بصرية ومتع أخرى، ص ١٤).

وفى أعقاب دراسات ميلفى التى تعمدت أن تكون مثيرة للجدل، ظهرت مجازات ومواضعات ذات علاقة مع نظرة التحديق "المذكرة"، و"النظرات" الثلاث التى حددتها ميلفى. وبالإضافة إلى ذلك فإن الدراسات التليفزيونية

البريطانية والأمريكية كان لها تأثيرها على نظريات السينما النسوية التى تعتمد على التحليل النفسى، حيث إن الوسيط التليفزيونى اقتضى نظريات مختلفة فى علاقة المتفرج بالشاشة. ورأى البعض أن هذه النظريات يمكن أن تجد بعض التطبيقات فى السينما، بتوسيع المفهوم المحدود نسبيًا بأن هناك نظرة تحديق "مذكرة" واحدة.

وكثيرًا ما أسيئ فهم دراسة ميلفى باعتبارها وصفًا محبطًا لمصير المرأة، بدلا من فهمها على أنها دعوة لاتخاذ موقف. وفى الحقيقة أن ميلفى كانت تعتقد أن نظرية التحليل النفسى يمكن أن تزيد فهمنا لمكانة ومكان المرأة، وبالتالى تساعد النساء على التقدم. وتتبع مجهوداتها لمعارضة متع السينما الهوليودية من اعتماد هوليوود على التلصص، وعلى تحديق الرجل فى المرأة التى لا تستطيع أن تتولى أمور نفسها. ودعوتها المثيرة للجدل حول "تحرير نظرة الكاميرا إلى ماديتها فى الزمان والمكان، ونظرة المتفرج إلى الجدليات والعزلة والمتعاطفة" (ص ٢٦)، يبدو من الواضح أنها على علاقة بممارستها الخاصة (مع بيتر ولين) كسينمائية طليعية.

حثت مقالة ميلفى على الكثير من الأبحاث، بالإضافة إلى انتقادات ذكية لنظرياتها. ومنذ وقت مبكر، حاول كتاب إى آن كابلان "النساء والسينما" (١٩٨٣) أن يتوسط بين بعض المناقشات الجدالية حول نظرية السينما النسوية المتنامية فى السبعينيات. إن كابلان تتساءل لماذا انجذبت بعض النساء بقوة إلى التحليل النفسى وما بعد البنيوية، وهى تقول إن الإشارة إلى القمع الاجتماعى فى ذاته لا تستطيع أن تفسر المرتبة الثانية للمرأة فى المجتمع. والالتفات إلى اللغة واللاوعى قد يعطى بعض الأمل فى فهم ما قد يبدو غامضًا على نحو متزايد، وأن البيولوجيا – وبالتحديد أن النساء تلدن

وهن اللاتى ترعين الأطفال وأن تلك هى الوظيفة التى يمكن لهن أداؤها – لا تعطى تفسيرًا. وهناك الكثير من الاستثناءات التى تظهر أن النساء يمكن أن تتغلبن على أدوارهن البيولوجية أو أن تتعاملن معها، وأنه لابد أن يكون هناك شئ أعمق وأصعب فى إمكانية التغير، من السياسات الاجتماعية أو العادات الثقافية.

ومثل أعمال أخرى فى هذا المجال آنذاك، فإن مفهوم كابلان لما هو أنثوى – بفرض المغايرة الجنسية والتركيز والتوجه حول الذات الأوربية – كان من الواضح أنه عن "امرأة" ضخمة بيضاء غربية، ويهمل خصوصية الأقلية والنساء المهمشات الأخريات. وبعد ذلك بفترة قصيرة، أشار ديفيد رودريك إلى أن ميلفى لم تهتم بملاحظات فرويد المعقدة حول تناقضات الرغبة التى تضع فى موضع الشك ثنائيات النوع الصارمة: (رجل/ امرأة)، أو (الإيجابية/ السلبية). وامتدت مارى آن دوان بأبحاث ميلفى، وسارت فى دروب لمستها ميلفى فقط، وعلى سبيل المثال فإن دوان أدخلت مفهوم الجسد الأنثوى فى علاقته بالنفس، بدلا من التركيز السابق على الصورة والنفس. وأشارت إلى التناقض فى تمثيل الجسد الأنثوى فى هوليوود وفى السينما الطليعية، بما أثر على أبحاث لاحقة. كما أشارت دوان أيضًا إلى المسافة الذكورية والأنثوية عن الصورة، وقالت إنه بالنسبة للذكر فإن المسافة بين الفيلم والمتفرج يجب الحفاظ عليها، بينما الأنثوى تبالغ فى التوحد مع الصورة، وتزيل المسافة بين المتفرج والشاشة، وتحقق بالتالى درجة من النرجسية. وبالعودة إلى مفهوم جوان ريفيير عن التنكر الأنثوى، فإن دوان تستكشف ما يمكن أن يعنيه "التنكر" كمتفرج. وتخلص من ذلك إلى القول إن هناك ثلاثة مواضع ممكنة بالنسبة للمتفرجة الأنثى: مازوكية المبالغة فى

التوحد مع الصورة، ونرجسية أن يكون المرء هو نفسه موضـــوع رغبتـــه، وإمكانية التوحد بعبور النوع، عندما تختار المرأة أن تتوحد مع البطل الذكر. وتعترض دوان على نظريات القمع لأنها تفتقد السلطة الأنثوية، وهى بدلا من ذلك تنادى بحاجة المرأة إلى تطوير نظرية للفرجة منفصلة ومستقلة عن تلك التى بنتها ثقافة الذكر لهن.

أما جايلين ستودلار فقد اقترحت أن بؤرة مرحلة ما قبـــل الأوديبيـــة معقولة أكثر من الاهتمام التقليدى بالنظريات الأوديبية لتفسير كيف أن الأفلام تخلق متفرجين حسب نوعهم (ذكور/ إناث). وبدلا من استخدام ميلفى إطــــار فلسفات فرويد ولاكان، استخدمت ستودلار دراسة دولوز عن روايات زاخر – مازوخ، وقالت إن المازوكية يمكن أيضًا أن تكون أساس الـــسرد. وهـــى بذلك تستغنى عن السادية الأوديبية، وتحل محلها المتعـــة قبـــل الأوديبيـــة، لتعرض المازوكية باعتبارها رغبة "مدمرة" أو "ثورية" تؤكد علـــى الـــسلطة القوية للأم فى المرحلة قبل الأوديبية.

فيما وراء التحليل النفسى السينمائى

كما يظهر هذا الجدال، فإنه لم يكن هناك قط اتـــساق داخـــل التحليـــل النفسى السينمائى بشأن نظرة التحديق، أو أى أنواع التحليل النفسى هو الأكثر ملائمة للطرق السينمائية. ولكن مع ميل التحليل النفـــسى للثنائيـــات، فـــإن منظرى التحليل النفسى السينمائى كانوا ملائمين لفترة الحرب الباردة التـــى تطلعوا فيها إلى أوربا القرن التاسع عشر، وعكسوا عالمًا ثبت فيه إطار حيث كانت الشيوعية فى مواجهة الرأسمالية هى النص الفرعى (المتضمن دائمًـــا بين السطور – المترجم). وساعدت نظريات فرويد على فهم العصاب الـــذى

حدث فى أسرة القرن التاسع عشر البرجوازية، وهى ذاتها المؤسسة الأساسية فى الثورة الصناعية. وفى هذا الضوء فإن من المعقول استخدام التحليل النفسى فى انتقاد الأيديولوجيا الرأسمالية. ومنذ عام ١٩٨٣، فإن ثقافة ومجتمع الولايات المتحدة قد تغيرا إلى حد كبير، كما تغيرت العلاقات الدولية. ومن آثار انهيار الاتحاد السوفييتى فتح الطريق أمام إعادة النظر فى الرأسمالية، كما أن تدفق الناس المتزايد عبر الحدود وإلى داخل الدوائر الأكاديمية ساعد على منظورات جديدة، مثل ما بعد الحداثة وعلاقتها بما بعد الاستعمار.

وعندما بدأت نظريات التحليل النفسى السينمائية فى أن تكون أقرب إلى التوليفات الجاهزة، برغم محاولات دوان والدارسين الآخرين التأكيد على التعقيدات والأسئلة المهمة التى طورتها هذه النظرية، وبرغم "تصحيحات" ميلفى بنفسها بشكل مستمر لدراستها المثيرة للجدل التى تعود إلى عام ١٩٧٥، برغم ذلك كله ظهرت معارضة متزايدة لنظرية نظرة التحديق. وخلال الثمانينيات، قامت بى روبى ريتش، وجيل أربوتنوت، وسو ألين كيس، وغيرهن من النساء المثليات، بطرح انتقادات قوية تتبع من منظوراتهن البديلة (برغم أن هذه المنظورات لم تعرف آنذاك بأنها "مثلية الجنسية" بالوضوح الذى حدث بعد ذلك). لقد كانت أساسًا سيطرة البنيوية الفرنسية – نظريات لاكان، وسيميوطيقا سوسير، وماركسية ألتوسير – فى نظريات نظرة التحديق هى التى أزعجت النقاد، جنبًا إلى جنب الأساس الذى يعتمد على المغايرة الجنسية الذى تقوم عليه هذه النظريات. وهذا الأساس هو الذى قامت تيريزا دى لوريتيس بمراجعته بعمق، والتى استخدمت نظريات

فرويد ولوس إيريجاراى وآخرين، لتلاحظ العلاقة الوثيقة بين اللامبالاة الجنسية والاجتماعية (تجاه المرأة – المترجم) فى الثقافة الغربية طوال قرون، وهى رابطة ساعدت على تدعيم الفتح الاستعمارى والعنف العنصرى، وذلك قبل أن تتحول لوريتيس إلى التجسيد المثلى الجنسي الأنثوى من خلال محاولات متعددة لكاتبات وفنانات مثليات لتطبيق نضالهن بطرق تتناول الجسد فى ارتباطه باللغة والمعنى. وفى خلال ذلك كان قد ثار جدل حول فيلم "ستيلا دالاس"، الذى يعود إلى عام ١٩٣٧، وفيه تجسد باربرا ستانويك امرأة تتخلى عن ابنتها المحبوبة على أمل منحها حياة أفضل بين أناس "محترمين"، وهو الجدل الذى خلق اختلافات دراميــة داخل نظرية السينما النسوية. قالت كابلان إن التوحد السينمائى مع شخصية ستيلا يدعو المتفرج إلى اعتبار تصرفها مثاليًا حين تخلت عن ابنتها، وهى بالتالى تتخلى عن الأمومة من خلال قبولها واستيعابها لأعراف الأسرة الأبوية. وعلى النقيض فإن ليندا ويليامز تقول إن الفيلم يدعو المتفرج إلى المشاركة فى وجهات نظر متعددة، وأنه يمكن رؤية تصرفات ستيلا باعتبارها تملك سلطة الفعل وحدها. ونشرت ردود الأفعال فى "سينما جورنال" بين عامى ١٩٨٤ و ١٩٨٥، وهو ما فتح الجدل والانتقادات حول بعض من افتراضات نظرية السينما النسوية آنذاك، وأدخلت الأبحاث حول صور الأم فى السينما.

وتضمنت الاعتراضات على التحليل النفسى السينمائى ما يلى: ١) اعتراض على المغايرة الجنسية الواضحة فى النقد السينمائى الذى يعتمد على التحليل النفسى، ٢) الحذف الظاهر والواضح للجسد، ٣) التشاؤم الظاهر والواضح بشأن التغير الاجتماعى بسبب الاستغراق فى النظريات اللغوية، ٤)

التحيز الأساسى للعنصر "الأبيض"، ٥) التحيز اللاتاريخى أو حتى المضاد للتاريخ. ورفض منتقدو نظريات التحليل النفسى الانقسام الديكارتى المتضمن بين العقل والجسد، وأنكروا أن اللغة عامل حاسم تمامًا، واهتموا بالممارسة السينمائية وتجسيد الأقليات، والعالم الثالث، والنساء المثليات، كما أنهم أخيرًا صححوا نقصان المعلومات التاريخية بالبحث عما أنجزته بالفعل فى هوليوود فى مراحلها المبكرة. وإذا كانت الانتقادات المبنية على المثلية الجنسية (الذكورية والأنثوية) قد استبقت انتشار معالجات المثلية الجنسية فى السينما، بالإضافة إلى "المعالجات الشاذة" لصور النوع والتحليل النفسى، فإن الأعمال اللاحقة تأثرت بنظرية جوديت باتلر عن النوع باعتباره أداء (ووظيفة اجتماعية – المترجم) أكثر منه بيولوجيا. وتأسست دراسات زنجية ولاتينية عندما حضر الدراسات طلبة من الأقليات، وتصاعد الجدل حول العنصرية الأمريكية والعالمية. وبدأ فى الظهور أعمال مهمة لدراسات سينمائية وثقافية نسوية، بقيادة نقاد وسينمائيين أمريكيين من الزنوج مثل بيل هوكس، وميشيل والاس، وجاكلين بوب، وجولى داش. وعلى سبيل المثال فإن هوكس فى "نظرات سوداء: العرق والتجسيد" تنتقد النظريات النسوية التى تفتقد خصوصية العرق فى السينما، وبناء على نظريات التحديق النسوية البيضاء، نحتت هوكس مصطلح "نظرية التحديق المعارضة" عندما حولت وجهة النظر إلى سلسلة من القراءات لنظرة التحديق للذات الزنجية المضطهدة، والتى مُنعت طويلا من أن تكون لها نظرتها إلى الثقافة البيضاء. وأخذت كارول كلوفر نظريات نظرة التحديق خطوة إلى الأمام، والنسوية خطوة إلى الخلف، فى دراستها الرائدة فى عام ١٩٩٢ عن سينما الرعب، وهو النمط الفيلمى

الذى تقول إنه يظهر فيه عبور النوع الذى يحقق التحرر للذكور. وتقول إن البطلات فى أفلام القتل بطعن السكين هن "ذكور متحولون"، وما يبدو من عنف الذكر على المرأة يكون بديلا عن الجنسية المثلية بين الرجال. وتمضى كلوفر لكى تشير إلى أنه بمجرد ملاحظة تلك اللعبة بين الأنواع، فإنه يمكن تطبيقها على الأنواع الأخرى من السينما، وفيها – ربما كرد فعل على خطط وتحليلات النسويين – يقوم الذكور بمعالجة صورة المرأة لتحقيق أهدافهم ورغباتهم الخاصة، وهى عملية تعارض نظرية التوحد التى تقوم على خصوصية النوع.

وهذه الاتجاهات التى سار فيها المجال وتغير – من خلال عدم الاستقرار الذى أحدثته أسئلة أثارتها الأقليات، ومثليو الجنسية، ونساء العالم الثالث – أدت هذه الاتجاهات إلى تراجع فى الثنائية القديمة التى بدت آمنة فى نظرية السينما النسوية. لم تعد نظريات التحليل النفسى المبنية على نظرة التحديق مركزية للتحليل النسوى. لكن هذه الأفكار غذت آنذاك دراسات "الذكورة" عند ستيف نيل، وكرين جاربارد، وبيتر ليمان، والتى تبعت نظرية السينما النسوية، وكانت جزءًا من التحول منها إلى دراسات النوع فى السينما. وداخل المناهج الدراسية النسوية، اتسعت المعالجات لتضم عناصر تاريخية واجتماعية ونفسية وخاصة بالنمط الفيلمى، فى أبحاث ميريام هانسين، ولوسى فيشر، وأنيت كون، وجانيس ويلش، وآخرين. وقد ساعدت دراسة هانسين فى النوع فى السينما الأمريكية المبكرة على أن تطبق النظرية النسوية على دراسات السينما الصامتة، بينما الدراسات الثقافية عند كون تضمنت دراسة إثنوجرافية لممارسات الفرجة السينمائية من خلال لقاءات مع سكان لندن من كبار السن.

لقد قدمت مجموعة من الأبحاث النسوية المتكاملة – بما فى ذلك نظرية السينما النسوية – أساس الكثير من الدراسات الثقافية لموجة ثالثة من النسويين، الذين اهتموا بالتوحد بعبور النوع، والتحول الجنسى، وصور هذا التحول، وهو ما أخذ الأعمال النسوية فى اتجاهات جديدة. قد لا يكون التحليل النفسى هو البؤرة المركزية للعديد من الدراسات، لكنه مثله فى ذلك مثل نظرية نظرة التحديق – يتم تنقيحه الآن لكى يلائم أشكالا جديدة من تكوين العائلة، والوسائط الرقمية، وظواهر الرأسمالية العالمية الأخيرة. وبرغم أن رواد نظرية السينما النسوية قد انتقلوا إلى موضوعات جديدة، تظل النظرية النسوية ذات علاقة مهمة بالدراسات الأكاديمية السينمائية. لقد كُتب الكثير عن نظرية السينما النسوية وتقلباتها، وقد جُمعت هذه الكتابات فى إصدارات عديدة. ومن الجدير بالذكر أن الصحيفة المحترمة "علامات" قد كرست فى عام ٢٠٠٤ عددًا كاملا لإعادة تقييم نظرية السينما النسوية. ومنذ بداياتها تقريبًا كانت هذه النظرية تشهد جدالا حيويًا، لكن من المهم أيضًا الروابط بين الحركة النسوية والدراسات الأكاديمية النسوية، والتى استمرت خلال صعود النسوية وهبوطها ثم ظهورها من جديد فى بيئات مختلفة.

انظر أيضاً:

"سينما المثليين الجنسيين والشواذ"، "النوع"، "الماركسية"، "الميلودراما"، "التحليل النفسى"، "نظرية الشواذ"، "صور المرأة".

FURTHER READING

Clover, Carol. *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992.

De Lauretis, Teresa. *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1994.

Doane, Mary Ann. "Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator."*Screen* 24 (September-October 1982): 74–87.

———. "Woman's Stake: Filming the Female Body." In *Feminism and Film*, edited by E. Ann Kaplan, 86–118. Oxford: Oxford University Press, 2002.

Gledhill, Christine, ed. *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. London: British Film Institute, 1987.

Hansen, Miriam. *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1994.

Haskell, Molly. *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. 2nd ed. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1987.

hooks, bell. *Black Looks: Race and Representation*. Boston: South End Press, 1992.

Kaplan, E. Ann. *Women and Film: Both Sides of the Camera*. London and New York: Routledge, 1983, 2000.

Kuhn, Annette. *Cinema, Censorship and Sexuality, 1909–1925*. London and New York: Routledge, 1988.

Mellen, Joan. *Women and Their Sexuality in the New Film*. New York: Horizon Press, 1974.

Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." In *Visual and Other Pleasures*, 14–26. Bloomington: Indiana University Press, 1989.

Rodowick, David. "The Difficulty of Difference." *Wide Angle* 5, no. 1 (1982): 4–15.

Rosen, Marjorie. *Popcorn Venus: Women, Movies, and the American Dream*. New York: Avon Books, 1973.

Studlar, Gaylyn. *In the Realm of Pleasure: Von Sternberg, Dietrich, and the Masochistic Aesthetic*. New York: Columbia University Press, 1988.

كتب هذا الفصل: إيه آن كابلان

دوروثى آرزنر

(ولدت فى سان فرانسيسكو، كاليفورنيا، فى ٣ يناير ١٨٩٧، توفيت فى ١ أكتوبر ١٩٧٩).

كانت دوروثى آرزنر وإيدا لوبينو هما المخرجتان الوحيدتان فى فترة هوليوود الكلاسيكية (فى الفترة بين ١٩٣٠ و ١٩٦٠ تقريبًا). وقد نالتا القليل جدًا من الاهتمام حتى بدأ الدارسون فى دراسة السينما من المنظور النسوى. عملت آرزنر فترة فى التدريب فى هوليوود، بدأت ككتابة على الآلة الكاتبة ثم ككاتبة سيناريو ومونتيرة ناجحة، ثم أخرجت أفلامًا لشركة باراماونت من عام ١٩٢٧ إلى ١٩٣٣، ثم غادرت لتصنع الأفلام بشكل مستقل، وتقاعدت فى عام ١٩٤٣ لأسباب ماتزال غير واضحة، لكن قد تكون لها علاقة بصحتها، أو بالإجهاد من العمل فى مؤسسة يسيطر عليها الرجال. وبرغم فترة العمل القصيرة فى هوليوود، فإنها صنعت العديد من الأفلام المهمة، مثل "كريستوفر سترونج" (١٩٣٣) و"زوجة كريج" (١٩٣٦) و"ارقصى يا فتاة ارقصى" (١٩٤٠)، وهى أفلام من بين قائمة ما يطلق عليه الآن ميلودرامات هوليوود "المقاومة".

وبرغم أن العديد من أفلامها تبدو كأنها تمتثل لأيديولوجية هوليوود الأبوية – وهو شئ كانت آرزنر بلا شك حريصة عليه للاحتفاظ بعملها –

هناك تحت السطح من حكايات هذه الأفلام تيار نقدى. في "كريستوفر سترونج" تلعب كاثرين هيبورن دور رائدة مستقلة فى قيادة الطائرات، تدعى ليدى سينثيا دارينجتون (فى صياغة فضفاضة لشخصية أميليا إيرهارت). وهى تحب رجلا متزوجًا وحملت منه، وهى فيما يبدو تنتحر عندما تحاول أن تحطم رقمًا قياسيًا فى الطيران. ومن الواضح أن آرزنر تقصد أن يتوحد المتفرج مع البطلة الشجاعة، وأن يرى فى انتحارها إحساسها بالمسئولية سواء تجاه زوجة سترونج أو تجاه طفلها الذى لم يولد بعد. وفى فيلم "زوجة كريج" صورة مناقضة للبطلة، وهو يتطلب أنواعًا أخرى من التوحد من جانب المتفرج. إن هارييت كريج (روزاليند راسيل) تسيطر على ابنتها، وتتدخل فى حياتها الغرامية، وتحاول أن تمنعها من الزواج من الرجل الذى تحبه. وبرغم أنه من الصعب التوحد مع هارييت، فإن آرزنر تسعى إلى أن توضح كيف أن نظامًا عائليًا كاملا فى الشريحة العليا من الطبقة الوسطى يصنع مثل هذه البطلة.

ويقدم فيلم "ارقصى يا فتاة ارقصى" نظرة مثيرة للاهتمام عن الحياة المتحللة لفنانات الأداء. وربما يقدم الفيلم تعارضًا ثنائيًا بين فن الأداء الأنثوى "الرفيع" و"المنخفض" – وهو التعارض الذى يتجسد بين راقصة الباليه (مورين أوهارا) والراقصة الجنسية (لوسيل بول) – لكن الفيلم مع ذلك يسمح لآرزنر بنقد نظرة التحديق الذكورية، والكشف عن فجاجة التلصص الذكورى. ويوحى الفيلم بأن النساء منقسمات لأن الرجال يريدون أن تكن على هذا الحال. لذلك فإن آرزنر فى أفلامها كانت قادرة على تصوير الأيديولوجيا الأبوية "الغريبة" المنتشرة فى سينما هوليوود الكلاسيكية.

مشاهدات مقترحة:

"كريستوفر سترونج" (١٩٣٣)، "زوجة كريج" (١٩٣٦)، "ارقصي يا فتاة ارقصي" (١٩٤٠).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Johnston, Claire, ed. *The Work of Dorothy Arzner: Toward a Feminist Cinema*. London: British Film Institute, 1975.

Kaplan, E. Ann. *Motherhood and Representation: The Mother in Popular Culture and Melodrama*. London and New York: Routledge, 1992, 2000.

Mayne, Judith. *Directed by Dorothy Arzner*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1994.

Suter, Jacqueline. "Feminine Discourse in *Christopher Strong*." *Camera Obscura* 1, no. 2 (1979): 135–150.

E. Ann Kaplan

إيه آن كابلان

لـورا ميلفى

(ولدت فى أوكسفورد، إنجلترا، فى ١٥ أغسطس ١٩٤١).

لم تكن لورا ميلفى تتوقع التأثير واسع الانتشار لمقالتها القصيرة المثيرة للجدل "المتعة البصرية والسينما الروائية"، التى نُشرت فى عام ١٩٧٥ فى المجلة البريطانية "سكرين". قامت هذه المقالة بتكوين تحليل نفسى "لنظرة التحديق الذكورية"، وإدانة التحيز الأبوى لسينما هوليوود الكلاسيكية، وسرعان ما أثارت المقالة الاهتمام والجدل، وحتى الفزع فى بعض الأوساط. واستمر هؤلاء الذين قدروا نظريات ميلفى – بمن فيهم ميلفى ذاتها فى كتاباتها التفصيلية – فى تعميق وتنقيح وتطوير أفكارها، أما الذين استجابوا لها بشكل سلبى فقد كان عليهم تحليل موقفهم، ومن ثم تطوير نظرياتهم. والكثير من النقد الموجه للنظرية استدعى للسؤال عن موقفها الذى يعتمد على التحليل النفسى، وحاول أن يرد على حججها السياسية. ومنذ نشر المقالة، استمر الجدال داخل نظرية السينما حول فائدة استخدام نظريات التحليل النفسى.

وفى مقالة تالية نُشرت فى عام ١٩٨١ تحت عنوان: "تأمل لمقال "المتعة البصرية والسينما الروائية"، مستلهم من فيلم "صراع فى الشمس" من إخراج كينج فيدور"، تعاملت ميلفى مع الأسئلة المتواصلة حول فقدانها

الاهتمام بالمتفرجة الحقيقية فى مقالتها الأولى. ولاحظت أنها كانت مهتمة بدرجة أقل بالمتفرجة الأنثى التى تقاوم "إضفاء الذكورة" التى تفرضها سينما هوليوود، بينما كانت مهتمة أكثر بالمتفرجة التى تستمتع بشكل سرى بحرية الفعل واتخاذ القرار من خلال توحدها مع البطل الذكر. وتستخدم ميلفى نظريات فرويد عن النزعة الجنسية الأنثوية، بالإضافة إلى تحليل فلاديمير بروب للبناء السردى فى القصص الفولكلورية، ومن خلال ذلك تدرس مدى صعوبة الفوارق الجنسية فى فيلم الويسترن "صراع فى الشمس" (١٩٤٦).

كانت ميلفى سينمائية أيضًا، وصنعت العديد من الأفلام مع بيتر وولين، مثل "ملكة الأمازونيات" (١٩٧٤)، و"ألغاز أبى الهول" (١٩٧٧)، و"آمى!" (١٩٧٩)، وتعكس هذه الأفلام الرؤى النظرية لسينما هوليوود، وتستكشف صعوبة تجسيد الأنثى فى عالم أبوى. وفى كل فيلم فإن صراعات النساء فى المجتمع الأبوى تأخذ أشكالا مختلفة بوضعها داخل معالجات التحليل النفسى والتاريخ. وبعض هذه الأفلام تشير إلى السينما الهوليودية، وعلى سبيل المثال فإن "آمى!" يشير بشكل خاص لفيلم "كريستوفر سترونج" لدوروثى آرزنر، لكى تفحص الأساسات الأيديولوجية لهذا الفيلم.

مشاهدات مقترحة:

"ملكة الأمازونيات" (١٩٧٤)، "ألغاز أبى الهول" (١٩٧٧)، "آمى!" (١٩٧٩).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Fischer, Lucy. *Shot/Countershot: Film Tradition and Women's Cinema*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1989.

Kaplan, E. Ann. *Motherhood and Representation: The Mother in Popular Culture and Melodrama*. London and New York: Routledge, 1992, 2000.

———. *Women in Film: Both Sides of the Camera*. London and New York: Routledge, 1983, 2000.

Mulvey, Laura. *Fetishism and Curiosity*. Bloomington: Indiana University Press, 1996.

———. *Visual and Other Pleasures*. Bloomington: Indiana University Press, 1989.

E. Ann Kaplan

إيه آن كابلان

المهرجانات "Festivals"

المهرجان السينمائى هو حدث يهدف إلى عرض وترويج والاحتفاء بمجموعة مختارة من الأفلام، طبقًا للأهداف والطموحات المحددة لمنظمى الحدث ورعاته. وبرغم أن من الصعب التحديد الدقيق لأصل مصطلح "المهرجان السينمائى"، فإن استخدامه شبه العالمى قد ينبع أكثر من جرسه اللغوى وليس من دقته كأداة للوصف. ولمعظم المهرجانات السينمائية سمات يمكن وصفها بأنها بهيجة، مثل حفلات الافتتاح الاحتفالية، وظهور ضيوف مثل المخرجين والنجوم. ومع ذلك فإن وقائع المهرجانات يُنظر إليها بجدية كاملة بواسطة عشاق السينما، وإخصائيى صناعة السينما، والصحفيين الذين يحضرونها. ومعظمهم يجدون أن المهرجانات مناسبات لنشاط طويل ممتد ومكثف يتضمن ساعات طويلة من العروض، والمؤتمرات الصحفية، وجلسات الأسئلة والاجوبة، وإقامة شبكات بين المحترفين والهواة أصحاب العقليات المتشابهة.

وفيما عدا هذه السمات، فإن من الصعب التعميم بشأن المهرجانات السينمائية، التى تتنوع بشكل كبير فى أغراضها وأهدافها. فبعض المهرجانات إقليمية، أو تركز على الأفلام ذات الميزانيات المحدودة والطموحات التى تتوجه فى الأساس لجمهور محلى. وبعض المهرجانات الأخرى قومية أو دولية، وتجذب الحضور من قريب ومن بعيد بعرض مجموعة متنوعة من الأفلام من عدة بلدان. ولبعض المهرجانات برامج

واسعة بمئات العناوين، بينما تقصر مهرجانات أخرى عروضها على عـــدد متواضع من الأفلام المختارة بعناية. وبعض المهرجانات انتقائية وتشمل على كل أنواع الأفلام، ولمهرجانات أخرى اهتمامات محدودة فيما يخص الـــنمط الفيلمى أو الشكل التقنى، وتتخصص فى مجالات مثل التحريـــك، والـــسينما التسجيلية، والأفلام القصيرة، وأفلام المثليين جنسيًّا، وأفلام الأطفال. وبعض المهرجانات يمنح الجوائز لأفلام وسينمائيين وممثلين، بينما تتفادى مهرجانات أخرى ذلك عن عمد. وهناك عدد قليل من قواعد تنظيم مهرجان ســـينمائى، فيما عدا معرفة ما قد يجذب عشاق السينما حاليًّا.

تاريخ المهرجانات السينمائية

يمكن إرجاع أصول المهرجانات السينمائية إلـــى ظهـــور الجمعيـــات السينمائية ونوادى السينما، والتى ظهرت فى بلدان عديدة خلال العشرينيات، فى العادة كرد فعل تجاه ما يعتبـــره عديـــدون ســـيطرة لـــصناعة الـــسينما الهوليودية ذات القوة الحديثة آنذاك على البلدان الأقل قدرة، وعلى الحركات غير التجارية المكرسة لقضايا مثل السينما التسجيلية أو الطليعية. وازدهرت هذه النوادى والجمعيات فى بلدان مختلفة مثل فرنسا، حيث تبنت مولد السينما الانطباعية والسريالية المهتمين تاريخيًّا، ومثل البرازيل حيث قـــدمت منفـــذ العرض الثابت الوحيد للأفلام المنتجة محليًّـــا. وبـــرغم أن معظـــم نـــوادى وجمعيات السينما كانت فى أوربا الغربية، فإن بعضها تأسس فـــى أمريكـــا اللاتينية والولايات المتحدة أيضًا. وعندما تنامت وانتشرت هذه الجماعـــات، بدأت فى تنظيم اجتماعات دولية لأعضائها – وكان معظم هؤلاء ســـينمائيين ممارسين ومبتدئين – لتبادل الأفكار والطموحات بصرف النظر عن الحدود

القومية. وكانت نشاطات مثل هذه هـي سـوابق المهرجانـات الـسينمائية والأشكال الأولية لها.

أما المهرجان السينمائى الحقيقى الأول فقد تحقـق كنتيجـة مباشـرة لحماس الديكتاتور الإيطالى بينيتو موسولينى (١٨٨٣-١٩٤٥) للأفلام كأداة للعلاقات العامة والدعاية السياسية، وكان يأمل فى الحث على تطور السينما الإيطالية التى تديرها الدولة، فى وجه المنافسة من هوليوود وأماكن أخرى، لذلك أنفق بسخاء لبناء صناعة سينما قومية، فى الوقت الذى فرض ضرائب على دوبلاج الأفلام الناطقة بلغة أجنبية، ليعوق توزيعها وعرضها. ومن بين المشروعات الثقافية التى اختارها للدعم من خلال وزارة الاستعلامات كـان معرض فينيسيا للفن الإيطالى الذى يقام كل عامين، والموجود آنذاك بالفعل، والذى منح الميلاد للمعرض الدولى للفن الـسينماتوغرافى فـى أغـسطس ١٩٣٢، كجزء من الجهد لجعله أكثر تنوعًا ويشمل العديد من الفروع. وبـدأ البرنامج السينمائى الأول بالعرض الأول لفيلم الرعب الكلاسـيكى "دكتـور جيكل ومستر هايد" (روبن ماموليان، ١٩٣١)، وتضمن أربعًا وعشرين فيلمًا آخرين من سبعة بلدان. وكان الغرض المعلن من المعـرض هـو الـسماح "لضوء الفن أن يلمع فوق عالم التجارة"، لكن سرعان ما أصبح واضـحًا أن سياسات القوة والسلطة هى النص الفرعى الأهم للحدث. وفى عـام ١٩٣٥، حين تحول إلى مهرجان سنوى، كان العام الذى شهد الظهور المتزايد للفاشية الأوربية بواسطة تأسيس جوائز رسمية بدلا من الاقتراع الجمـاهيرى فـى برنامج عام ١٩٣٢. وكان ذلك تمهيدًا للطريق ليس فقـط لجـائزة سـنوية لأفضل فيلم إيطالى، ولكن أيضًا لأفلام من ألمانيا النازية، وهى حليف ألمانيا آنذاك، لتكسب جائزة أفضل فيلم أجنبى أربع مـرات بـين عـامى ١٩٣٦

و ١٩٤٢. وسمح ذلك لفيلم لينى ريفنشتال (١٩٠٢-٢٠٠٣) من جزأين "أوليمبيا" (١٩٣٨)، الذى كان أنشودة لتفوق الجنس الآرى فى الألعاب الأوليمبية فى عام ١٩٣٦، لكى يشارك فى الجائزة الكبرى (كأس موسولينى) فى عام ١٩٣٨ مع دراما إيطالية عن جندى فاشى فى الحملة الإثيوبية. ولم تكن مصادفة أن ابن موسولينى الأكبر - فيتوريو - ظهر فى عناوين هذا الفيلم الأخير باعتباره "مشرفًا". واستقال العضوان الأمريكى والبريطانى من لجنة تحكيم المهرجان بمجرد الإعلان عن هذه الجوائز.

كما انسحب أيضًا المشاركون الفرنسيون من المهرجان، معترضين على جوائز كأس موسولينى، وعبروا عن غضب متأخر على اعتراض سلطات المهرجان عام ١٩٣٧ على منح الجائزة الكبرى لفيلم جان رينوار العظيم المضاد للحرب "الوهم الكبير" (١٩٣٧)، وهو فيلم فرنسا الذى نال إعجابًا كبيرًا. وكانت تلك هى الخطوة غير الرسمية الأولى تجاه تأسيس مهرجان سينما فرنسى ينافس المهرجان الإيطالى، والذى أصبح آنذاك ذا طابع سياسى وأخلاقى من وجهة نظر كثيرين فى العالم الثقافى. وهكذا فإن المسئول السينمائى فافر لوبريه، والمؤرخ فيليب إيرلانجيه الذى كان رئيس منظمة "النشاط الفنى الفرنسى"، رأسا اللجنة التى أوكل إليها خلق مثل هذا المهرجان، كما أن السينمائى الرائد لوى لوميير (١٨٦٤-١٩٤٨) عمل كرئيس للمجموعة. وللتغلب على المخاوف من أن ذلك قد يثير غضب موسولينى، أعلنت الحكومة الفرنسية عن موافقتها على تقديم التمويل المطلوب، وبعد بضعة شهور كانت مدينة "كان" على شاطئ ريفييرا - والتى فازت فى منافسة بين مدن فرنسية وبلجيكية وسويسرية - قد بدأت فى تخطيط "قصر المهرجانات" بالغ الرقى، لكى يستضيف الحدث الجديد.

وظهرت مهرجانات أخرى أصغر فى أعقاب النجاح المبكر لمهرجان فينيسيا، لكن ظهور مهرجان "كان" هو الذى أسس وجود المهرجان السينمائى كجزء أساسى من المسرح الثقافى الحديث. كان اسمه الرسمى الأول هو "مهرجان كان السينمائى الدولى"، وأعيد افتتاحه فى سبتمبر ١٩٣٩، فى وقت من العام يمتد بموسم السياحة التقليدى بأسبوعين. وتضمن البرنامج "ساحر أووز" (١٩٣٩) و"الملائكة فقط لهم أجنحة". وحضر النجوم جارى كوبر، وماى ويست، ودوجلاس فيربانكس، ونورما شيرار، وتايرون باور، فى "سفينة النجوم" التى أرسلتها شركة "إم جى إم" العملاقة إلى كان. وكان هناك نموذج من الكرتون لكاتدرائية نوتردام قائم على الشاطئ، ليعلن عن فيلم ويليام ديتريل (١٨٩٣-١٩٧٢) "أحدب نوتردام" (١٩٣٩) باعتباره فيلم افتتاح المهرجان. وفى تحول صادم كان فيلم الافتتاح هو الفيلم الوحيد الذى عُرض، فقد حدث غزو ألمانيا لبولندا فى نفس اليوم (أول سبتمبر) مما جعل رؤساء المهرجان يغلقون أبوابه بعد ساعات فقط من افتتاحه. (من المفارقات أن مهرجان فينيسيا أيضًا أعيد افتتاحه فى عام ١٩٤٦ بعد ثلاثة أعوام من إيقافه بسبب فوضى الحرب العالمية الثانية). وبرغم المشكلات التقنية – مثل توقف العرض بسبب عيوب فى الآلة خلال عرض ليلة الافتتاح، وعرض بكرات فيلم ألفريد هيتشكوك (١٨٩٩-١٩٨٠) المثير "سيئة السمعة" (١٩٤٦) بدون ترتيبها الصحيح – فإن برنامج كان فى عام ١٩٤٦ حقق نجاحًا كبيرًا. لكن مهرجان عام ١٩٤٧ كان أقل بسبب غياب دول كبرى مثل إنجلترا والاتحاد السوفييتى، كما ألغى برنامج عام ١٩٤٨. وحتى عام ١٩٥١ لم يكن مهرجان كان حدثًا سنويًا منتظمًا، وفى ذلك العالم تغير موعده إلى الربيع عندما يكون عدد أكبر من الأفلام المهمة متاحًا. ومنذ ذلك الحين أصبح المهرجان

السينمائى العالمى الأهم والأكثر تأثيرًا، والذى يجذب الآلاف من الصحفيين إلى العروض الصحفية التى تستمر طوال اليوم، كما يجذب جيوشًا من محترفى الصناعة إلى كل من المهرجان والسوق السينمائية التى تعقد فى نفس الوقت فى القصر وفى دور العرض المنتشرة فى أنحاء المدينة.

وتكاثرت المهرجانات بأعداد متزايدة فى أوربا وفى كل مكان خلال الخمسينيات، لتؤكد الأهمية الفنية (والتجارية) المتزايدة للسينما، فى زمن أصبحت فيه الحروب العالمية ذكرى، كما كانت الثقافة العالمية تدخل بحيوية إلى النصف الثانى من القرن العشرين. ولعبت السياسة دورًا أقل بكثير فى هذه المرحلة من تاريخ المهرجانات بالمقارنة مع المرحلة التى تأسس فيها كل من مهرجان فينيسيا وكان، لكن الاعتبارات السياسية لم تختف تمامًا من مسرح الأحداث. وعلى سبيل المثال فإن مهرجان برلين السينمائى الدولى، الكبير والطموح، تأسس فى عام ١٩٥١، ليقدم نفسه على أنه أرض الالتقاء الجغرافية والفنية بين الشرق والغرب عندما تزايدت حدة الحرب الباردة، ولم تكن تلك مهمة سهلة التحقيق، فى ضوء أن الدول الاشتراكية للمعسكر الشرقى لم تشترك رسميًا حتى عام ١٩٧٥، برغم أنه كانت هناك أفلام فردية تمثل بلدانها فى البرنامج من وقت إلى آخر.

وكان المهرجان الجديد الأهم الذى ظهر فى الستينيات هو مهرجان نيويورك السينمائى، الذى تأسس فى عام ١٩٦٣ فى لينكولن سنتر، وهو أحد المراكز الثقافية الرائدة فى المدينة. جاءت صياغة مهرجان نيويورك شبيهة إلى حد ما بمهرجان لندن السينمائى، وقد استفاد كثيرًا من السمعة المحترمة الهائلة لمركز لينكولن فى الأوساط الثقافية كمكان يضم العديد من المؤسسات مثل أوبرا متروبوليتان، وأوركسترا نيويورك الفيلهارمونى، ومؤسسات

أخرى، وكان ذلك تأكيدًا على الصلة الجمالية الحميمة لأفلام الفن، والأعمال الطليعية، والأفلام التسجيلية التى سادت برامج المهرجان. ووجدت هذه السينما جمهورها المتحمس (وإن يكن محدودًا) آنذاك، عندما كان الجمهور المثقف لا يتلقى بشكل اعتيادى الأفلام الأجنبية المبدعة (من أوربا واليابان بشكل خاص) والتى تقدم فى لغاتها الأصلية مع ترجمة على الشريط. وعلى عكس المهرجانات ذات البرامج المزدحمة مثل كان وبرلين، فإن مهرجان نيويورك عرض عددًا محدودًا من الأفلام – حوالى عشرين فيلمًا طويلا وعددًا مماثلا من الأفلام القصيرة، قامت باختيارها لجنة من خمسة أعضاء – كما رفض المهرجان منح جوائز، ليؤكد على الاختيار الدقيق للأفلام بحيث أن عرض كل منها فى المهرجان يمثل "جائزة" فى حد ذاته.

وهناك حدثان مهمان فى تاريخ المهرجانات السينمائية فى السبعينيات. كان الأول هو بدء مهرجان تورنتو السينمائى الدولى فى عام ١٩٧٦، الذى عُرف فى الأصل باسم "مهرجان المهرجانات"، والذى يعكس التزامه باستيراد الأفلام المهمة من المهرجانات الأخرى لعرضها للجمهور الكندى. وفى عامه الأول أصيب بعض الاضطراب بسبب انسحاب مشاركات متوقعة من بعض الشركات الهوليودية، فيما يبدو لاعتبار القاعدة الجماهيرية فى تورنتو محدودة جدًا. لكن المهرجان فى أعوامه التالية تطور ليصبح واحدًا من أكثر المهرجانات الشاملة فى العالم، إذ تتضمن عروضه أفلامًا محلية، وأفلامًا فنية عالمية، وأيضًا (وهذا من المفارقات) أفلامًا هوليودية أكثر من أى مهرجان مماثل. كما تستضيف كندا مهرجانين مهمين آخرين: مهرجان مونتريال السينمائى العالمى، ومهرجان فانكوفر السينمائى الدولى.

أما التطور المهم الآخر الذى حدث فى السبعينيات فكان تأسيس مهرجان الولايات المتحدة السينمائى فى مدينة سولت ليك فى عام ١٩٧٨، والذى تأسس بواسطة لجنة السينما فى ولاية يوتاه كوسيلة لإلقاء الضوء على إمكانات الولاية كمكان للإنتاج السينمائى. وبعد أن ركز المهرجان اهتمامه على عروض أفلام قديمة تجمعها وحدة واحدة، ومناقشات حول السينما، وذلك لمدة ثلاثة أعوام، كان المهرجان خلالها يرعى أيضًا مسابقة للأفلام المستقلة الجديدة من كل أنحاء أمريكا، انتقل المهرجان إلى مكان أصغر فى بارك سيتى فى عام ١٩٨١، وبدأ فى السعى إلى الشهرة، التى حصل عليها فى عام ١٩٨٥ على يد الممثل روبرت ريدفورد (ولد عام ١٩٣٦) ومعهد صاندانس الذى كان قد تأسس منذ أربعة أعوام، والذى أسسه ريدفورد ليرعى نمو صناعة السينما "المستقلة" خارج نطاق هوليوود. وأعيدت تسمية المهرجان إلى مهرجان صاندانس السينمائى فى عام ١٩٨٩، وأصبح من المهرجانات التى تسعى وسائل الإعلام حثيثًا لتغطيته، بالإضافة إلى كونه معرضًا بالغ الاتساع يضم الأفلام المستقلة والعالمية.

وجنبًا إلى جنب المهرجانات العالمية الشهيرة، فإن هناك ما يزيد على ألف حدث سينمائى أكثر تواضعًا، حاول بعضها أن يؤسس لنفسه تفردًا خاصًا به باستخدام كلمة أخرى غير "مهرجان" فى اسمه، مثل "ورشة السينما الفرنسية الأمريكية" التى تعقد فى نيويورك، وأفينيون فى فرنسا، كذلك ملتقى ليك بلاسيد السينمائى فى شمال ولاية نيويورك، والذى يؤكد على العلاقات بين السينما والكلمة المكتوبة. كما توجد مهرجانات مهمة خارج الولايات المتحدة وأوربا، مثل مهرجان أوجادوجو فى بوركينافاسو فى أفريقيا، ومهرجان شانجهاى ومهرجان طوكيو فى آسيا.

المهرجانات الأشهر: نيويورك، كان، تورنتو

تتنوع المهرجانات فى طريقة اختيار أفلامها والأنواع التى تعرضـــها، ودرجة التنوع الجغرافى التى تسعى إليها، وموافقتها على منح جوائز، وفى نواحٍ أخرى أيضًا. ويقدم مهرجان نيويورك السينمائى أفلامًا مختارة بواسطة لجنة مكونة من خمسة أفراد، اثنان منهم دائمان هما موظفـــان ثابتـــان فـــى "الجمعية السينمائية" فى مركز لينكولن، وثلاثة متغيرون (نقاد أو دارســـون سينمائيون) يعملون فى المهرجان لمدة بين ثلاث وخمس سنوات. وقـــد قـــام المهرجان بتوسيع مجاله عبر الأعوام، ليضيف عروضًا خاصـــة وبـــرامج جانبية، بما فى ذلك عرضًا للسينما الطليعية متفردًا بين المهرجانات الكبيـــرة الأخرى. وهو لا يقوم مع ذلك على المنافـــسة، ويعتبـــر نفـــسه "مهرجانـــا جماهيريًا عامًا" حيث يتألف الجمهور المستهدف أساسًا من عشاق الـــسينما، على عكس الفرق الكبيرة الممثلـــة لبلـــدانها، والمكونـــة مـــن المحتـــرفين السينمائيين، الذين يحضرون المهرجانات الكبرى فى أمريكا الشمالية وأوربا.

وهناك إجماع عام على أن مهرجان كان هو الأهم بين المهرجانـــات السينمائية فى العالم. وهذا يعود فى جانب من الأمر بسبب عمره، وحجمـــه، ولأن النجاح يلد النجاح – وبكلمات أخرى فإن المهرجان يُنظر إليه باعتباره الأكثر تأثيرًا، لذلك فإنه الأكثر تأثيرًا. ويتم اختيار برنامج مهرجـــان كـــان بواسطة مدير المهرجان، واستشارة المساعدين المتخصصين فـــى مجـــالات محددة (السينما التسجيلية، السينما الآسيوية، الأفلام القصيرة، وما إلى ذلك). ولكل من روبير فافر لوبريه، وجيل جيكوب، وأخيرًا تييرى فريمو، الكلمـــة الأخيرة فى الاختيار منذ عام ١٩٧٢، عندما ألغى المهرجان سياسة الـــسماح للبلد المشترك فى أن يختار الأفلام التى تمثله. ويقسم مهرجان كان برامجـــه

إلى تصنيفات عديدة، والأكثر وضوحًا لوسائل الإعلام هو برنامج "المسابقة"، والذى يتألف فى العادة من فيلمين روائيين طويلين كل يوم من أيام المهرجان الإثنى عشر، والعديد من هذه الأفلام من إخراج مخرجين مشهورين، أما الأفلام من إخراج مخرجين جدد مميزين، مثل الممثل جونى ديب الذى له تاريخ مع "كان"، وعرض هناك فيلم "الشجاع" (١٩٩٧)، والممثل فينسينت جاللو الذى عرض فيلم "الأرنب البنى" (٢٠٠٣)، فهى أفلام تجد طريقها بين الحين والآخر إلى المسابقة الرسمية، برغم أن العديد من النقاد رأوا أن هذين الفيلمين كانا فاشلين. والبرنامج الفرعى الأساسى هو "نظرة ما"، الذى يركز على أفلام لمخرجين جدد أقل شهرة يرى المهرجان أن أفلامهم تستحق الاهتمام والدعم.

وهناك حدثان آخران يدوران خارج الحدود الرسمية للمهرجان: "أسبوع النقاد الدوليين"، حيث يتم اختيار أفلام بواسطة لجنة من نقاد السينما، ثم "نصف شهر المخرجين" الذى تأسس فى عام ١٩٦٩ كمنافس للمهرجان الرسمى، الذى قطعت وقائعه أحداث العام المشحون بالسياسة فى عام ١٩٦٨، والاعتراضات التى اشترك فيها مخرجون مهمون مثل فرانسوا تروفو (١٩٣٢-١٩٨٤) وجان لوك جودار (ولد عام ١٩٣٠)، وهما شخصيتان رائدتان فى حركة الموجة الجديدة الثورية فى فرنسا. تتواجد كل هذه البرامج جنبًا إلى جنب المهرجان فى سلام، ومع "السوق السينمائية"، التى تأسست فى عام ١٩٦٠ كمكان حيث يلتقى المنتجون والموزعون وأصحاب دور العرض وكل من يشترك فى الترويج للأفلام الجديدة، ليصنعوا شبكات من العلاقات والعمل بين بعضهم البعض. والأفلام الطويلة التى تعرض فى المهرجان قد تعرض فى عروض إضافية فى صالات

العرض الثمانى عشرة فى السوق السينمائية، برغم أن أولوية الدخول إلى هذه العروض تكون للمحترفين فى مجال صناعة السينما والمشتركين فى السوق. وقد تضمن برنامج السوق فى عام ٢٠٠٤ حوالى ١٥٠٠ عرض لما يزيد على ٩٠٠ فيلم، كان أكثر من ٥٠٠ فيلم منها تعرض عالميًا لأول مرة، ومعظم هذه الأفلام لم تكن داخلة فى المهرجان ذاته. كما ترعى السوق أيضًا "ركن الفيلم القصير" الذى يعرض مئات من الأفلام القصيرة. وفى الإجمال فإن هذه البرامج جذبت ما يزيد على ثمانية آلاف مشترك فى عام ٢٠٠٤، يمثلون ٧٤ دولة؛ لذلك فإن السوق تعتبر مكانًا مهمًا للتبادل العالمى لشراء الأفلام المصنوعة فى كل أنحاء العالم وتوزيعها.

ومن يحضرون إلى مهرجان "كان" يتضمنون فى الأغلب المحترفين السينمائيين، بمن فيهم الصحافيين والنقاد الذين يرون الأفلام فى العروض الصحفية التى تعقد بانتظام بدءًا من الثامنة والنصف صباحًا وتستمر حتى وقت متأخر من المساء. والجوائز فى كان تمنحها لجنة تحكيم مكونة من أعضاء مختلفين من الشخصيات السينمائية العالمية (مخرجون، منتجون، كتاب سيناريو، الخ) كل عام. وفى بعض الأحيان تختلف قرارات لجنة التحكيم كثيرًا عن الانطباع الذى أحدثه فيلم معين فى متفرجى المهرجان بشكل عام، كما حدث مع فيلم برونو دومون "الإنسانية" (١٩٩٩)، وهو الفيلم الفرنسى الذى فاز بجائزة لجنة التحكيم الكبرى بالإضافة إلى جائزة أحسن ممثلة (مناصفة) وجائزة أفضل ممثل، برغم أن الفيلم قوبل بالسخرية فى العرض الصحفى. وتختلف قليلا الجوائز التى تمنح فى كان من عام إلى آخر، لكنها تتضمن دائمًا الجائزة الأهم (السعفة الذهبية) بالإضافة إلى الجائزة الكبرى، وجائزة لجنة التحكيم التى تمنح لأحد الفنيين، وجوائز لأفضل ممثلة،

وممثل، وكاتب سيناريو، ومخرج. بالإضافة إلى ذلك فإن هناك جوائز تكريم بواسطة لجنة تحكيم خاصة لثلاثة أفلام قصيرة، وتقدم المؤسسة السينمائية فى فرنسا (سينفونداسيون) ثلاث جوائز، ثم جائزة الكاميرا الذهبية لأفضل فيلم فى المسابقة الرسمية أو مسابقة "نظرة ما". وتعتبر الجوائز الكبرى فى كان – خاصة "السعفة الذهبية" – الأكثر شهرة واحترامًا بين كل الجوائز السينمائية ربما فيما عدا جوائز الأوسكار.

ويمنح مهرجان تورنتو العديد من الجوائز، لكنها أقل شهرة من كان. وتتحدد "جائزة اختيار الجمهور" من خلال اقتراع الجمهور بعد كل عرض جماهيرى عام، و"جائزة الاكتشاف" التى يصوت عليه الصحافيون، الذين يمثلون المئات من وسائل الإعلام العالمية، كما أن لجان التحكيم تختار أفضل فيلم كندى روائى طويل، وأفضل فيلم كندى روائى طويل لمخرج جديد، وأفضل فيلم كندى قصير. وبالإضافة إلى ذلك فإن هناك لجنة تحكيم مستقلة يكونها "الاتحاد العالمى لنقاد السينما" (فيبريسى) لتعطى جائزة لأفضل فيلم روائى طويل لمخرج جديد. (هذا الاتحاد يؤسس لجان تحكيم تعطى جوائز، وتتألف من نقاد سينمائيين، فى العديد من المهرجانات السينمائية فى أنحاء العالم). ويعتبر مهرجان تورنتو بشكل عام هو الأهم فى أمريكا الشمالية، ويأتى مباشرة بعد كان فيما يخص التأثير العالمى. وتنقسم برامجه شديدة التنوع إلى العديد من التصنيفات، التى تتضمن الاحتفاليات، والعروض الخاصة للأفلام الروائية الطويلة المشهورة، والأعمال المهمة لمخرجين مهمين، وبرنامج "ضوء على المخرجين" للأعمال التى تتميز بالمغامرة لمخرجين غير مشهورين، كذلك برنامج "سينما قومية" للأفلام من بلد معين تُختار لإلقاء الضوء عليها فى ذلك العام، وبرنامج "أطوال موجية ورؤى"

للأعمال التجريبية والطليعية، وكان هناك حتى عام ٢٠٠٤ برنامج "منظور على كندا" للأفلام المحلية. ومثلما هو الحال فى مهرجان كان، فإن المحترفين السينمائيين يشكلون أغلب الجمهور، لكن هناك العديد من المتفرجين الكنديين يحضرون العروض الجماهيرية أيضًا (المختلفة عن العروض الصحفية).

المهرجانات الأقل شهرة

هناك العديد من المهرجانات الأقل شهرة، من تلك المتخصصة إلى المجهولة تمامًا. وقد قرر أحد نقاد السينما أن هناك فى مدينة نيويورك وحدها ما يزيد على ثلاثين مهرجانًا. وهناك فى ولاية آيوا مهرجان هاردكير، وفى ولاية كارولينا الشمالية مهرجان "هاى موم". وبعض المهرجانات تشير إلى تخصصاتها من خلال الأسماء الغريبة لها، مثل "موعد غرامى مع الجنون" فى كندا، الذى يدور حول أفلام المرض العقلى والإدمان، ومهرجان "النساء المجنونات" فى كاليفورنيا الذى يقدم أعمالا مستقلة وتجريبية صنعتها نساء، ومهرجان "الفنانون المعذبون" فى واشنطن، المكرس للسينمائيين المستقلين.

ومن أكثر المهرجانات المتخصصة احترامًا "يوميات السينما الصامتة" الذى تأسس فى عام ١٩٨٢ عن طريق نادى سينما "شينمازيرو" والأرشيف السينمائى "لاشينيتيكا ديل فريولى". ويركز هذا المهرجان فقط على السينما الصامتة، ويجرى فى شمال إيطاليا ويجذب جمهورًا عالميًا من متخصصى الأرشيف، والدارسين، والنقاد، وهواة السينما المغامرين، ويعرض لهم طيفًا واسعًا من البرامج التى تتضمن كل شئ بدءًا من أفلام الكارتون لشخصية "كريزى كات"، إلى ميلودرامات سيسيل بى دى ميل، إلى أفلام كاينيتسكوب والكوميديات منذ قرن مضى، والتى صنعها فنانون منسيون. ومن

المهرجانات المحترمة أيضًا مهرجان لوكارنو، والذى انطلق على أيدى مؤسسيه السويديين فى عام ١٩٤٦، واشتهر باهتمامه بالأفلام التى أخرجها مخرجون من الدرجتين الأولى والثانية، ولعروضه لأفلام لم تتلق ما تستحقه من التقدير ويختارها سينمائيون مشهورون. ومهرجان روتردام يتسم بالطموح الكبير، ويدور فى هولندا، واكتسب الاهتمام لالتزامه بالسينما الطليعية بالإضافة إلى أفلام الأطفال، والأفلام الروائية الجديدة لمخرجين مبدعين، والعرض الجانبى تحت اسم "سينما متفجرة" المكرس لمشروعات الوسائط المتعددة. ويقدم هذا المهرجان أيضًا محاضرات ذات علاقة بالسينما، ويمنح هبات مالية لمخرجين واعدين من الدول النامية من خلال "صندوق دعم هوبرت بالس" الذى يديره. ومهرجان سان فرانسيسكو، الذى تأسس فى عام ١٩٥٧، ساعد فى إلقاء الضوء على نشاط المهرجانات فى أمريكا باختياراته المتنوعة من الأفلام المهمة الجديدة، والكلاسيكيات التى تم ترميمها وتجديدها، والعروض الخاصة المخصصة لسينمائيين يعرفهم هواة سينما الفن المتحمسون أكثر من الجمهور العادى.

ومن بين المهرجانات الأمريكية غير العادية مهرجان تيليورايد، الذى تأسس فى عام ١٩٧٤ فى مدينة صغيرة فى كولورادو، كانت فى وقت ماضٍ مجتمعًا للتعدين وأصبحت اليوم مكانًا للتزحلق على الجليد، ويعتبر هذا المهرجان بواسطة الكثيرين من أذكى برامج الأحداث السينمائية، وهو يرفض الإعلان عن برامجه حتى يصل حاملو التذاكر إلى بوابة المهرجان، مما يجعل الحضور غير متعلق بمشاهدة عروض أولى لأفلام محددة بقدر ما هو متعلق بالإيمان بواضعى البرنامج. وهذا المهرجان يضمن حضور مشاهير، يتراوحون من الممثلة شيرلى ماكلين حتى الروائى سالمان رشدى، وتقديم

تكريمات، مع عرض أفلام ذات علاقة وتقديم جوائز إلى ثلاثة أفلام عالمية مهمة كل عام. وتعقد العروض فى العديد من الأماكن، وتتضمن مركزًا اجتماعيًا، ودار أوبرا حيث مثلت سارا بيرنار (١٨٤٤-١٩٢٣) وجينى ليند (١٨٢٠-١٨٨٧) أيام صناعة التعدين المزدهرة، ومايزال المكان الأصبلى للأوبرا موجودًا، وهو يعتبر العلامة التجارية الخاصة للمهرجان. وكان فنان التحريك الأسطورى تشاك جونز (١٩١٢-٢٠٠٢)، الذى عمل فى شركة إخوان وارنر، يحضر المهرجان بشكل دائم حتى وفاته فى عام ٢٠٠٢، وقد قال ذات مرة عن ارتفاع مدينة تيليورايد بتسعة آلاف قدم عن سطح الأرض، وهو يحيى المهرجان، أنه "أكثر متعة يمكن أن تحصل عليها بدون أن تتنفس".

مستقبل المهرجانات السينمائية

فى الأغلب فإن المهرجانات السينمائية سوف تحتفظ بجماهيريتها. ومع ذلك فإن من المحتمل أيضًا أن تغير معايير الاختيار وأشكال العرض حيث أن التغيرات التقنية فى السينما – مثل الاستخدام المتزايد للنظم الرقمية فى التصوير والعرض – تغير طبيعة السينما ذاتها. ومعظم المهرجانات أبدت بالفعل استعدادًا للحكم على الأفلام لاحتمال اختيارها للعرض فى المهرجان على أساس نسخ الفيديو بدلا من نسخ ٣٥ مم، والكثير من المهرجانات فتحت الباب (وهى غير راضية تمامًا فى بعض الحالات) أمام العروض الجماهيرية باستخدام نظم عرض الفيديو، خاصة عندما تكون الأفلام قد تم تصويرها أصلا بالفيديو. والسؤال الآخر الذى يواجه واضعو برامج العديد من المهرجانات ذات الاهتمامات العامة هو إذا ما كانوا يركزون أساسًا على الأفضل فى الفن السينمائى – والذى قد يتضمن أعمالا غامضة وصعبة ونخبوية – أو أن يتحولوا إلى اهتمامات أكثر تجارية. فعندما ترحب

المهرجانات بأفلام ذات موضوعات مطروقة، وأساليب مقبولة، ونجوم كبار قد يقبلون بحضورهم وظهورهم فى المهرجان، يمكن للمهرجانات أن تجذب جمهورًا أكبر، واهتمامًا صحفيًا أعظم، بما يرضى الرعاة الماليون الذين يستثمرون حضور النجوم فى مشروعاتهم.

وسوف تستمر قوة المهرجانات السينمائية فى الاعتماد - جزئيًا على تقديم بديل لدور العرض المتعددة (مالتيبلكس). فالأعداد المتضائلة لدور العرض الكبيرة، بسبب منافسة تليفزيون الكيبل وصناعة الفيديو المنزلى، تعطى أيضًا أهمية متزايدة للمهرجانات. إن طرق العرض كانت متأثرة دائمًا بالأساليب السينمائية، وظاهرة المهرجانات قد أعطت فرصة لا يمكن الاستغناء عنها لإلقاء الضوء على الأعمال الجديدة وغير التقليدية التى بدون ذلك لن تجد فرصة للمشاهدة بواسطة المنتجين، والموزعين، وأصحاب دور العرض، وآخرين يتحكمون إلى حد كبير فى البنى التحتية المالية للسينما التجارية. كما أن من فوائد المهرجانات أيضًا لفت الأنظار إلى أفلام منسية أو لم تلق الاهتمام الجديد بها فى الماضى، وبدون المهرجان سوف تظل مجهولة - أو على الأقل لا تجد فرصة للمشاهدة - بواسطة الدارسين والنقاد بالإضافة إلى عشاق السينما المهتمين. ومنذ بداية فينيسيا لنشاط مهرجانها فى الثلاثينيات، فإن مثل هذه المهرجانات تثبت دائمًا فضلها وميزتها، اللذين وصفهما ريتشارد بينيا، مدير برامج مهرجان نيويورك السينمائى، بأنهما "الملاذ من تقلب السوق". وبالفعل فإن المهرجانات السينمائية هى إحدى العلامات الحيوية على سينما مزدهرة ومنتعشة.

انظر أيضًا:

"جوائز الأوسكار"، "الجوائز"

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Anderson, John. *Sundancing: Hanging Out and Listening In at America's Most Important Film Festival.* New York: Avon Books, 2000.

Beauchamp, Cari, and Henri Béhar. *Hollywood on the Riviera: The Inside Story of the Cannes Film Festival.* New York: Morrow, 1992.

Gaydos, Steven. *The Variety Guide to Film Festivals: The Ultimate Insider's Guide to Film Festivals around the World.* New York: Perigee, 1998.

Langer, Adam. *The Film Festival Guide: For Filmmakers, Film Buffs, and Industry Professionals.* Chicago: Chicago Review Press, 2000.

Stolberg, Shael, ed. *International Film Festival Guide.* Toronto: Festival Products, 2000.

Turan, Kenneth. *Sundance to Sarajevo: Film Festivals and the World They Made.* Berkeley: University of California Press, 2002.

David Sterritt

كتب هذا الفصل: ديفيد ستيريت

روبرت ريدفورد

(ولد باسم تشارلز روبرت ريدفورد جونيور، فى سانتا مونيكـــا، كاليفورنيـــا، فـــى ١٨ أغسطس ١٩٣٧).

روبرت ريدفورد ممثل ومنتج ومخرج مشهور عالميًّا، أصبح مـــديرًا مهمًا لمهرجان من خلال مهرجان صاندانس السينمائى، والذى كان حتى عام ١٩٩١ معروفًا باسم مهرجان الولايات المتحدة السينمائى. كان هنا المهرجان عمره سبعة أعوام عندما أصبح ريدفورد مديرًا له، كملحق بمعهد صاندانس، الذى أسسه ريدفورد فى عام ١٩٨١ لتشجيع صناعة الأفلام خارج هوليوود، بدعم المخرجين وكتاب السيناريو الجدد، وتسهيل عرض الأفـــلام الروائيـــة والتسجيلية المستقلة. ويرعى المعهد حاليًّا ورش تطوير الأفلام، وبرنامجًـــا لموسيقى الأفلام، ومشروعات مسرحية، بالإضافة إلـــى المهرجـــان، وقنـــاة تليفزيونية أصبح المعهد مشهورًا بسببهما. كما أسس المعهد أيضًا مجموعـــة صاندانس فى جامعة كاليفورنيا فى لوس أنجلس، وهى أرشيف يحفظ ويحتفظ بالأفلام المستقلة.

وعرض الأفلام مايزال هو النشاط الأبرز للمعهد، فـــى عـــام ٢٠٠٥ عرض المهرجان ما يزيد على ٢٠٠ فيلم شاهدها ٤٧ ألف متفـــرج، وهـــذا

ثلاثة أضعاف أعداد الحضور قبل عقد من الزمن. كما يمثل المعهد أيضًا سوقًا للسينما الأمريكية والعالمية، وهو يجذب موزعين وعارضين يبحثون عما هو جديد من أعمال غير عادية. وشهرته جاءت عندما عرض للمرة الأولى فى عام ١٩٨٩ فيلم ستيفن سودربيرج الأول "جنس، وأكاذيب، وشريط فيديو". وانفتاح المهرجان أمام طيف واسع من الأفلام الروائية، واللاروائية، والعالمية، قد ساعد أيضًا على الحفاظ على الالتزام بالسينما "المستقلة" (indie)، بينما يتفادى الأمور ذات العلاقة بالحدود التى تزداد ذوبانًا بين أساليب التيار السائد (أى هوليوود) والأساليب المستقلة، وطرق الإنتاج بين هذا وذاك.

عندما كان ريدفورد شابًا درس الفن التشكيلى فى أوربا، وحضر مناهج دراسية فى الأكاديمية الأمريكية للفنون الدرامية فى نيويورك لصقل مهاراته فى التمثيل. كما أنه ظل لفترة طويلة ذا نشاط فى الدفاع عن البيئة. إن هذه النشاطات تشير إلى طموح فنى، ووعى اجتماعى، يسيران على النقيض من المسيرة الهوليودية التجارية التى مضى فيها ريدفورد، ولعلها تفسر قراره أن يستثمر الكثير من المال والجهد فى منظمات مكرسة للسينما المستقلة. وكان أداؤه فى فيلم الويسترن بالغ الشهرة "باتش كاسيدى وصاندانس كيد" (١٩٦٩) سببًا فى وصوله إلى قمة الشهرة. كما قام ببطولة أفلام ناجحة تجاريًا مثل "عارى القدم فى الحديقة" (١٩٦٧)، "اللدغة" (١٩٧٣)، "الطبيعي" (١٩٨٤)، و"عرض غير لائق" (١٩٩٣). وقد ظهر الجانب الأكثر عمقًا من شخصيته الإبداعية فى أفلام مثل "كل رجال الرئيس" (١٩٧٦) الذى لعب فيه دور أحد اثنين من الصحفيين فى جريدة "واشنطن بوست" كشفا عن فضيحة ووترجيت السياسية، وفيلم "أناس عاديون" (١٩٨٠) و"برنامج المسابقات" (١٩٩٤) وهما من إخراجه.

مشاهدات مقترحة:

كممثل: "باتش كاسيدى وصاندانس كيد" (١٩٦٩)، "اللدغة" (١٩٧٣)، "كيف كنا" (١٩٧٣)، "ثلاثة أيام للكوندور" (١٩٧٥)، "كل رجـال الـرئيس" (١٩٧٦).

كممثل ومخرج: "الهامس للجياد" (١٩٩٨).

كمخرج: "أناس عاديون" (١٩٨٠)، "حرب ميلاجرو بينفيلد" (١٩٨٨)، "النهر يجرى خلالها" (١٩٩٢)، "برنامج المـسابقات" (١٩٩٤)، "أسـطورة حامل الحقائب فانس" (٢٠٠٠).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Anderson, John. *Sundancing: Hanging Out and Listening In at America's Most Important Film Festival*. New York: Avon Books, 2000.

Dyer, Richard, and Paul McDonald. *Stars*. London: British Film Institute, 1998.

Friedenberg, Richard, and Robert Redford. *A River Runs Through It: Bringing a Classic to the Screen*. Livingston: Clark City Press, 1992.

David Sterritt

ديفيد ستيريت

تاريخ السينما "Film History"

ليس هناك تاريخ واحد أو بسيط للسينما، فتاريخ السينما – باعتباره موضوعًا للاهتمام الأكاديمى والجماهيرى معًا – قد برهن على أنه مجال ساحر، وثرى ومعقد، للبحث. وهناك العديد من الكتب المختصرة البسيطة، والأفلام التسجيلية المكونة من أجزاء متعددة، ومحطات تليفزيونية متخصصة فى عرض الأفلام، ودارسات بحثية، وكتب دراسية، تسير كل منها فى طريق مختلفة فى هذا المجال؛ لذلك فإن تاريخ السينما قد يبدو مختلفًا تمامًا، تبعًا لبؤرة الاهتمام إذا ما كانت أفلامًا بعينها، أو مؤسسات، أو صناعات سينما قومية، أو اتجاهات عالمية. وبالفعل فإن البروز الملحوظ لتاريخ السينما خلال القرن العشرين قد تجسد بطرق مختلفة، باعتباره قصة نجاحات فنية أو فى شباك التذاكر، وأساطين الصناعة والنجوم الأكبر من الحياة، والمؤسسات والشركات والاستهلاك، ومخرجى سينما المؤلف والأنماط الفيلمية التى عاشت طويلا، والتقنيات والأنظمة، والجمهور ودور العرض. وبالمعنى الواسع للكلمة فإن تاريخ السينما يصبح سردًا للأدوار المتغيرة والتأثيرات المتعددة للسينما – على المستوى الثقافى والاجتماعى والسياسى.

وعبر هذا الطيف الواسع من الإمكانات، فإن تاريخ السينما يواجه – بشكل ضمنى أو صريح – عددًا من الأسئلة الصعبة: فمن منظور تاريخى أكبر، ما هو دور فيلم محدد أو مخرج محدد؟ ما هى السياقات الاجتماعية والثقافية التى يتم بداخلها إنتاج الأفلام واستهلاكها؟ ما هى علاقة تاريخ

السينما بتواريخ النشاطات الأخرى فى القرن العشرين، تاريخ التكنولوجيا، والصناعة والتجارة، والترفيه التجارى، والدولة المعاصرة، والعولمة؟

تنويعات تاريخ السينما

فى ضوء أن السينما هى فى وقت واحد فن، وصناعة، ووسيلة اتصال جماهيرية، وشكل مؤثر من التواصل الثقافى، فليس من الغريب أن يتم تناول تاريخ السينما من عدد من الزوايا المختلفة تمامًا. وعلى سبيل المثال فإن الاهتمام بالتكنولوجيا يثير أسئلة حول الابتكار والتوسع فى أنظمة آلات العرض والكاميرات، ودخول تقنيات جديدة، بالإضافة إلى اللون والصوت والشاشة العريضة. لقد كان التاريخ التقنى مهمًّا بشكل خاص فى المناقشات حول فترة ما قبل بداية القرن العشرين، والتحول إلى الصوت فى أواخر العشرينيات وخلال الثلاثينيات، والصراع فى منافسة التليفزيون خلال الخمسينيات. كما أن استكشاف تاريخ الأفلام المنزلية وسينما الهواة يتضمن بالضرورة أسئلة عما يسمى تقنيات "المقاسات الصغيرة" (خاصة ٨ مم و ١٦ مم)، وأية نظرة أوسع على العرض السينمائى يجب أن تأخذ فى اعتبارها تقنيات دار العرض، بما فى ذلك جهاز العرض، كذلك نظم الصوت المعقدة التى بدأت منذ الثمانينيات.

والتكنولوجيا مرتبطة بشكل وثيق باقتصاديات صناعة السينما، التى تعتبر وجهًا مهمًّا آخر من تاريخ السينما تلقى اهتمامًا كبيرًا من الدارسين. والاهتمام الأكبر فى هذا الشأن توجه إلى العلاقات الداخلية للصناعة، والتحولات المستمرة فى نظام الأستوديو الهوليودى، سواء فيما يخص طريقة عمل كل أستوديو، أو الجهود المشتركة للاستوديوهات للحفاظ على التحكم

الاحتكارى فى الصناعة. كما يتضمن تاريخ الاقتصاديات علاقات العمل وتكوين الاتحادات والنقابات، والمحاولات الحكومية لتقنين صناعة السينما من خلال قوانين منع الاحتكار، والإطار المالي وعلاقة الأستوديوهات بمؤسسات أخرى فى الولايات المتحدة وأوربا. ومن المهم بنفس الدرجة لأى فهم تاريخى لاقتصاديات الصناعة العلاقات المعقدة بين الإنتاج، والتوزيع، والعرض، بما فى ذلك دور هوليوود فى تصدير الأفلام الأمريكية إلى بقية العالم. وإذا كان العرض قد تلقى مؤخرًا اهتمامًا كبيرًا – على سبيل المثال كتاب دوجلاس جومرى "متع مشتركة" (١٩٩٢) وجريجورى إيه وولر "الذهاب إلى السينما فى أمريكا" (٢٠٠٢) – فإن التوزيع لم يدرس جيدًا بعد.

والتكنولوجيا – أكثر من الاقتصاديات – تبدو أيضًا فيما يسمى التواريخ الشكلانية أو الجمالية للسينما، والتى تميل إلى التركيز على أسئلة تتعلق بالسرد والأسلوب السمعى البصرى، وأيضًا بفن وحرفة السينما بشكل عام. ويميل هذا التناول إلى التأكيد على الأفلام المهمة والمخرجين الكبار، والاحتفاء بإبداعاتهم وإسهاماتهم فى تقاليد الفن السينمائى. وعلى سبيل المثال فإن نظرية المؤلف قد أمدت تاريخ السينما الجماهيرية بالكثير. وفى الوقت ذاته، فإن المعالجات الأكثر منهجية (وحتى التى تعتمد على الأسلوب الإحصائى) لتاريخ الأسلوب السينمائى لم تدرس كثيرًا المخرجين المشهورين عالميًا مثل دى دابليو جريفيث (١٨٧٥-١٩٤٨)، وسيرجى إيزنشتين (١٨٩٨-١٩٤٨)، وجان رينوار (١٨٩٤-١٩٧٩)، لكنها درست أكثر الممارسات والفرص المتاحة أمام السينمائيين فى ظل ظروف إنتاجية محددة، داخل وخارج هوليوود. ومثل هذه المعالجات تدرس – على سبيل المثال – كيف أن الممارسات المونتاجية، وحركة الكاميرا، واستخدام شريط الصوت، قد تغيرت عبر الزمن.

كما أن الدراسة التاريخية للأنماط الفيلمية تتناول الاهتمامات الشكلية، بالإضافة إلى موضوعات أخرى ذات علاقة بالدور الثقافى والأيديولوجى للسينما الجماهيرية. وقد تم فهم تاريخ السينما الأمريكية أحيانًا فيما يخص المسارات المتغيرة للأنماط الفيلمية، مثل فيلم رجل العصابات، والويسترن، والفيلم نوار، والفيلم الموسيقى. والأكثر إثارة للاهتمام هو كمية الأعمال التاريخية التى تناولت أنماطًا فيلمية بعينها، لتقدم صورة مركبة لظهور الأنماط الفيلمية، وازدهارها، وأفولها، سواء فيما يخص إنتاج الأفلام أو تلقى الجمهور لها فى زمنها وفى الأجيال اللاحقة على أيدى المعجبين والنقاد. وعلى سبيل المثال فإن تاريخ الأنماط الفيلمية كما بدا فى كتاب جيمس ناريمور "أكثر من الليل" (١٩٩٨)، أثار أسئلة مهمة حول العلاقات بين الوسائط المختلفة، أى الطريقة التى تأثر بها تاريخ السينما بشكل كبير بالممارسات المعاصرة فى الأدب، والمسرح الحى، والراديو، والموسيقى الجماهيرية، والتليفزيون.

وكما هو متوقع فإن الأنماط الفيلمية الجماهيرية تبرز بوضوح فى التاريخ الاجتماعى والتاريخ الثقافى، واللذين يبحثان عن طرق مختلفة لوضع الفيلم داخل سياق أوسع، أو لإبعاد الاهتمام عن أفلام أو مخرجين أو أستوديوهات بعينها، من أجل طرح أسئلة حول طرق بناء السينما، وتوزيعها وانتشارها، وفهمها، ومراقبتها، فى طبقة بعينها أو منطقة أو ثقافة فرعية أو فى مجتمع بشكل عام. وأحد الاهتمامات البارزة فى التاريخ الاجتماعى هو الجمهور السينمائى: كيف تم تحديده ووضع سياسات له؟ ما هو تشكيله فيما يخص الطبقة، والعرق، والنوع؟ ما هو تلقيه لأفلام بعينها وللسينما بشكل عام؟ ولاستكشاف معنى ارتياد السينما فى ظروف تاريخية محددة، فإن ذلك يتضمن بالضرورة اهتمامًا أكبر بممارسات

واستراتيجيات العرض السينمائى. ومن دور عرض النيكلوديون الرخيصة إلى قصور السينما إلى سينما مواقف السيارات ودور عرض الضواحى، برهنت دار العرض السينمائية على أنها مكان مهم لاستكشاف مكان السينما فى الحياة اليومية فى القرن العشرين، ولفهم كيف أن التجربة السينمائية تستهدف جمهورًا قوميًا أو عالميًا، حيث يتم تقديمها واستهلاكها على مستوى محلى.

ومن المجالات المهمة الأخرى للبحوث التاريخية الاجتماعية والثقافية مجال التأثير الأيديولوجى والتجسيد السينمائى (للعرق، والنوع، والنزعة الجنسية، على سبيل المثال)، كذلك الممارسات الرسمية وغير الرسمية للرقابة، ودور السياسة الثقافية الحكومية الرسمية (وهو ما له تأثير خاص خارج الولايات المتحدة)، والارتباطات بين السينما وثقافة الاستهلاك، من خلال الإعلانات، والسلع المرتبطة بفيلم معين، وما إلى ذلك. وما له أهمية كبيرة فى هذا المجال ذلك القدر الهائل من المادة المكتوبة التى تحيط بالأفلام وتتعلق بها، بدءًا من الصحف المتخصصة فى صناعة السينما، والمادة الدعائية، إلى المقالات النقدية والمراجعات، ومجلات عشاق السينما، وهناك حاليًا أيضًا مواقع الإنترنيت.

اتجاهات فى تاريخ السينما

الكتابات المبكرة فى تاريخ السينما، مثل "مليون ليلة وليلة" من تأليف تيرى رامزى (جزءان، ١٩٢٦، نشر أصلا فى مجلة "فوتوبلاى" بدءًا من عام ١٩٢١)، كانت تهدف إلى الجمهور العام. وقدمت هذه الأعمال حكايات ونوادر مكتوبة بضمير المتكلم، بواسطة صحفيين، ومخترعين، وسينمائيين، كانوا فى الأغلب من بين العاملين فى الصناعة. وعلى سبيل المثال فإن

رامزى كان يعمل فى مجال الدعاية السينمائية، وكتابه – وكتب أخرى تشبهه – يؤسس نموذجًا لتاريخ للسينما مهتم بالشخصيات السينمائية. ويحتشد بادعاءات عامة حول "التقدم" خطوة بخطوة الذى تحرزه السينما كفن وصناعة. ومثل هذه الأعمال تهتم أساسًا بإلقاء الضوء على دور مخترعين مثل توماس أديسون، ومخرجين مثل دى دابليو جريفيث، وأفلام تمثل علاقات مهمة، وابتكارات أسلوبية مؤثرة، وتطورات تقنية كبرى. والكثير من التاريخ الجماهيرى – خاصة فيما يتعلق بهوليوود الكلاسيكية – يستمر فى هذا الاتجاه، ويقدم تفسيرًا سرديًا لتاريخ الأفلام يقدم فنانين بعينهم، أو مخترعين، أو مسئولين تنفيذيين يتمردون على متطلبات صناعة التسلية التجارية أو يعملون من خلالها. تلك النسخة من التاريخ التى تركز على "الأشخاص المهمين" تمضى جنبًا إلى جنب اعتقاد بأن مهمة المؤرخ هى فى جزء منها أن يحدد أهم الأفلام، وأن يحتفى بها.

أما بول روتا (١٩٠٧-١٩٨٤) فكان يكتب عند نهاية حقبة السينما الصامتة، وكان سينمائيًا وناقدًا بريطانيًا، اتخذ طريقًا مختلفًا إلى حد ما فى كتابه "الفيلم حتى الآن" (١٩٣٠)، ليؤكد على التقاليد القومية لصناعات السينما، ويعطى اهتمامًا خاصًا للأفلام والسينمائيين التى عارضت المعايير الهوليودية السائدة. وكانت هاتان السمتان تظهران بين الحين والآخر فى الكتب الدراسية التى تتناول تاريخ السينما، فبعد روتا كانت هناك محاولات مهمة عديدة فى تواريخ السينما العالمية، مثل "تاريخ السينما" (٥ أجزاء، ١٩٦٧-١٩٨٠) من تأليف جان ميترى. ومع "تاريخ أوكسفورد للسينما العالمية" (١٩٩٩) فإن المحاولات فى مجال تاريخ السينما العالمية كانت تصاب بالنظرة التى تتركز حول أوربا، إن لم تكن منحازة لأمريكا دائمًا.

وهذا النقص فى الاهتمام الكامل بالسينما اللاأوربية ينبع من افتراض أن تاريخ السينما يتعلق فى المقام الأول بالإنتاج السينمائى، والسينمائيين، والأستوديوهات السينمائية (خاصة فى دائرة هوليوود، وبوليوود – السينما الهندية التجارية – وبعض الشركات الأوربية)، أكثر مما يتعلق بالعرض، والتلقى، وجمهور السينما فى كل أنحاء العالم.

ولقد تم فهم تاريخ السينما بشكل خاص من خلال معايير قومية، وهذا ينعكس فى عدد من الكتب المخصصة فقط لهوليوود والسينما الأمريكية، بدءًا من كتاب لويس جيكوب "نهضة السينما الأمريكية" (١٩٣٩)، ويصل إلى الذروة مع الكتاب من عشرة أجزاء لسكريبنر "تاريخ السينمًا الأمريكية" (١٩٩٠-٢٠٠٠)، وهو إنجاز ضخم. وكانت صناعات السينما القومية الأخرى أيضًا – بين الحين والآخر – موضوعًا رئيسيًا للمؤرخين، من نيوزيلندا واليابان حتى كوبا وكندا. وبينما تختلف التفاصيل الخاصة من بلد إلى آخر، فإن هذا الشكل من تاريخ السينما يدعم ما يفترض أنه علاقة قوية بين الحياة الثقافية، والاقتصادية، والاجتماعية، لبلد بعينه، والأفلام التى يتم إنتاجها فى هذا البلد. والتواريخ القومية للسينما تحتفى بشكل خاص بالمؤلفين من أبناء البلد وبالأفلام التى فازت بجوائز، و"الموجات الجديدة"، وذلك النوع من الأفلام الذى يدور فى دوائر مهرجانات السينما العالمية. لكن فى وقت أحدث، فإن الاهتمام الواسع بممارسات الصناعة، والسياسات الثقافية الحكومية، والأنماط الفيلمية الجماهيرية، قد أدى إلى بحوث رائدة فى صناعات السينما القومية تعتمد بشكل مكثف على مصادر أرشيفية، كما فى كتاب بيتر بى هاى "الشاشة الإمبراطورية" (٢٠٠٣)، وهو دراسة عن السينما اليابانية خلال حروب الباسفيك.

وشهدت السبعينيات والثمانينيات تحولا كبيرًا تجاه البحث التاريخي في الدراسات السينمائية الأكاديمية، وكان هذا في جانب منه نتيجة للاهتمام الجديد بالسينما الصامتة المبكرة (١٨٩٥-١٩١٠)، والتي أعادت بالكامل تشكيل فهمنا لأصول صناعة السينما الأمريكية، والجمهور الذي اعتاد على الذهاب إلى السينما في فترة النيكلوديون، ودخول السينما الروائية. أن هذا النوع من تنقيح التاريخ، والذي يستخدم بشكل مكثف الوثائق الأولى (بما في ذلك الصحافة السينمائية ومحتويات الأرشيفات)، ويرفض المفاهيم البسيطة عن التطور وعن الاحتفاء "بالرجال العظام"، ازدهر كثيرًا في كتاب "تاريخ السينما: النظرية والممارسة" (١٩٨٥)، من تأليف روبرت سي ألين ودوجلاس جومري، اللذين أعادا تقييم هذا الفرع من الدراسة، وأسسا خطة البحث في المستقبل. وبنفس القدر من الأهمية في ذلك العام كان إصدار كتاب ديفيد بوردويل، وجانيت ستايجر، وكريستين طومسون، "سينما هوليوود الكلاسيكية"، وهو دراسة بحثية شاملة تعتمد على مجموعة مختارة عشوائيًا من الأفلام، ومواد مطبوعة ذات علاقة بصناعة السينما. ويهدف هذا الكتاب المهم إلى فحص طريقة هوليوود المتطورة في الإنتاج، وإدماج التغير التكنولوجي، وإتقانها للأسلوب السينمائي الذي كان المعتاد في الأفلام الأمريكية بين عامي ١٩١٧ و ١٩٦٠.

ومنذ منتصف الثمانينيات، تأثرت دراسة تاريخ السينما كثيرًا بالنزعات الدراسية المهمة الأخرى، خاصة الدراسات النسوية، والثقافية، ودراسات ما بعد الاستعمار، بالإضافة إلى دراسات التلقي التي تركز على الهويات الاجتماعية والخطاب الجماهيري ذي العلاقة بالسينما. كما كان هناك أيضًا تأكيد متزايد على دراسات الحالة التاريخية في شكل مقالة أو بحث يعتمدان على بحث أولي مهم، للتركيز بالتفصيل على فترة ضيقة نسبيًا، أو موضوع، أو ممارسة مؤسساتية. وكتب مثل كتاب إيريك شافر "شجاع! جرئ! صادم! صادق!" (١٩٩٩)، وهو تاريخ لأفلام استغلال الموضوعات الخاصة، وكتاب

لى جريفسون "وضع سياسات السينما" (٢٠٠٤) الذى يتناول الرقابة السينمائية المبكرة، هذه الكتب تمثل بحثًا شديد التركيز لكنه مع ذلك شديد الطموح، يستمر فى إثراء وتعقيد فهمنا لتاريخ السينما فى هوليوود وخارجها، وداخل جدران دار العرض السينمائية وخارجها.

انظر أيضاً:

"تحديد أفضل الأفلام".

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Allen, Robert C., and Douglas Gomery. *Film History: Theory and Practice.* New York: Knopf, 1985.

Bordwell, David, Janet Staiger, and Kristin Thompson. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Modes of Production to 1960.* New York: Columbia University Press, 1985.

Crafton, Donald. *The Talkies: American Cinema's Transition to Sound, 1926–1931.* New York: Scribner's, 1997.

Gomery, Douglas. *Shared Pleasures: A History of Movie Presentation in the United States.* Madison: University of Wisconsin Press, 1992.

Grieveson, Lee. *Policing Cinema: Movies and Censorship in Early Twentieth-Century America.* Berkeley: University of California Press, 2004.

High, Peter B. *The Imperial Screen: Japanese Film Culture in the Fifteen Years' War, 1931–1945.* Madison: University of Wisconsin Press, 2003.

Jacobs, Lewis. *The Rise of the American Film: A Critical History.* New York: Teachers College Press, 1939.

Musser, Charles. *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907.* New York: Scribner's, 1990.

Naremore, James. *More Than Night: Film Noir in Its Contexts.* Berkeley: University of California Press, 1998.

كتب هذا الفصل: جريجورى إيه وولر

الفيلم نوار "Film Noir"

فى عام ١٩٤٦، صكَّ النقاد الفرنسيون مصطلح "الفيلم نوار" – أى الفيلم الأسود أو القاتم – لوصف نوع ظهر حديثًا من الأفلام الهوليودية خلال فترة الحرب. وكان المصطلح آنذاك يشير إلى سمة غير متوقعة من النضج فى السينما الأمريكية المعاصرة، تميز نهاية مرحلة من التكلس الإبداعى وبداية مرحلة جريئة جديدة. وبمرور الوقت، شاع استخدام المصطلح فى اللغة الإنجليزية خلال الستينيات، ليشير إلى أفلام هوليوود القاتمة فى الماضى، تلك الأفلام التى لم تعد مرحلتها أو أسلوبها قائمين. وبرغم هذا الاختلاف فى التعريف، يظل "الفيلم نوار" هو أكثر الأشكال السينمائية تأثيرًا وتنوعًا. فلقد أظهر قدرة بلا حدود فى الابتكار، كما تعرض لدورات عديدة من إعادة التعريف، كما كانت له نظائر ليس فقط فى صناعات السينما القومية الأخرى، ولكن أيضًا فى الإذاعة، والتليفزيون، والرواية، والقصص المصورة، والإعلانات، والتصميمات التشكيلية. لقد تجاوز المصطلح حدود المجال السينمائى، وتم استخدامه لوصف سرديات فى وسائط وأنماط أخرى، بل إن هناك أحمر شفاه يحمل اسم "فيلم نوار".

نظرية عامة

يشير الفيلم نوار إلى منظور أكثر قتامة للحياة مما هو معتاد فى أفلام هوليوود الكلاسيكية، كما يشير إلى الفساد الإنسانى، والفشل والسقوط،

واليأس. كما يتضمن المصطلح أسلوبًا سينمائيًا أيضًا: طريقة فى الإضاءة، وضع الكاميرا وحركتها، استخدام تعليق سردى من خارج الكادر يحكى عن قصة حدثت فى الماضى، ويعتمد سرده غالبًا بقوة على الفلاش باك، وعلى اختيار أماكن تكون فى العادة أماكن قذرة ومظلمة فى المدن، تشير إلى عالم أصبح فاسدًا وشريرًا. وللفيلم نوار سوابق أسلوبية ومن حيث الموضوع فى القصة الأمريكية التى تتسم بالمرارة والسخرية فى العشرينيات والثلاثينيات، فى الأفلام التعبيرية الألمانية خلال العشرينيات، وفى أفلام وتمثيليات الرعب الإذاعية الأمريكية فى الثلاثينيات والأربعينيات، والسينما الفرنسية فى الثلاثينيات. والمجموعة الأولى من أفلام الفيلم نوار ظهرت منذ الأربعينيات حتى نهاية الخمسينيات. وبعد عام ١٩٦٠ تضمنت أفلام النوار الجديدة عنصرًا مضادًا فى التيمة للأفلام الأولى:'حنين بداخله صراع تجاه فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية، يتبدى فى الإشارات إلى الجو الاجتماعى والثقافى لتلك الفترة، بالإضافة إلى أساليبها السينمائية.

ظهر الفيلم نوار خلال الحرب العالمية الثانية بأفلام مثل "تأمين مزدوج" (١٩٤٤)، 'لورا" (١٩٤٤)، "القتل يا حبيبتى" (١٩٤٤)، "السيدة الشبح" (١٩٤٤)، "ميلدريد بيرس" (١٩٤٥)، "الشارع الداعر" (١٩٤٥)، "المرأة فى النافذة" (١٩٤٥). وتأسست قواعد الفيلم نوار خلال أوائل الأربعينيات، مع أفلام مثل "غريب فى الطابق الثالث"، بمظهره الشرير، ومشهد الكابوس، وجو الفساد والذكورية المضطربة، وفيلم "الصقر المالطى" بتيماته التى تتناول الشر والانحراف المنتشرين فى كل مكان، بالإضافة إلى تلاعبه بتيمة الجنس. كذلك فيلم "المواطن كين" (١٩٤١) بمظهره التعبيرى القاتم، والسرد الذى يجزئ القصة إلى شظايا.

وبرغم أن المقالات النقدية آنذاك أشارت إلى الفساد، والتحلل الجنسى، والعنف، فى العديد من هذه الأفلام، فإن هذه المقالات ربطت بين هذه الأفلام بسبب "واقعيتها" الخشنة. ومن العناصر المشتركة الأخرى بين العديد من هذه الأفلام، والتى يمكن أن نلحظها جيدًا فى تأملنا للماضى، أن العديد من مخرجيها هم من المخرجين المهاجرين الألمان، مثل فريتز لانج (١٨٩٠-١٩٧٦)، أوتو بريمينجر (١٩٠٦-١٩٨٦)، روبرت سيودماك (١٩٠٠-١٩٧٣)، بيللى وايلدر (١٩٠٦-٢٠٠٢)، ولمظهر "الأستوديو" القاتم لهذه الأفلام، والذى يستخدم عادة إضاءة تعبيرية "غامضة"، واستخدامها للتعليق من خارج الكادر والذى يروى حكاية حدثت فى الماضى، وتضمنها لمادة معرضة للتدخل الرقابى، وتيماتها حول الهوية المضطربة والتى تتضمن عادة فقدان الذاكرة أو تغير الهوية أو اضطراب النوع (رجل/ امرأة)، والتركيز بشكل خاص على "امرأة فاتنة قاتلة" ورجل ضعيف، كما تتسم هذه الأفلام بنظرة قدرية للسلوك الإنسانى، وحكايات الأفلام تدور حول مشروعات فاشلة، وتأثير مفاهيم التحليل النفسى (مثل الفيتيشية، والمازوكية، والكبت، والوساوس القهرية المختلفة) على بناء الشخصيات، وجو هذه الأفلام الذى يخيم عليه الاضطراب والقلق.

وليس غريبًا أن أفلام النوار الجديدة تكشف عن وعى ذاتى لم يكن موجودًا فى الأفلام المبكرة. ولم يكن العديد ممن أبدعوا هذه الأفلام الأولى يدارون الحقيقة عندما قالوا أنهم لم يعرفوا قط أنهم يصنعون "أفلام نوار" عندما كانوا يصنعون "أفلام نوار". لقد ظهرت هذه الأفلام أصلا تحت تصنيفات مختلفة، ولم تصنف كأفلام نوار إلا بعد ذلك بواسطة الفرنسيين فى عام ١٩٤٦، ثم النقاد الناطقين بالإنجليزية بعد عام ١٩٦٠. لكن عدم وجود القصد لا يعنى أن صناع هذه الأفلام لم يتعمدوا على حساسية شائعة

مما جذبهم إلى ممارسات سينمائية متشابهة. وعبر الزمن أصبحت هذه السمات المشتركة علامة على مكانة نمط فيلمى أصبحت أقوى من السابق، وأكثر تنوعًا فلا تلقيها أيضًا.

صُنعت الأفلام الأولى كأفلام حول المخبرين السريين، والألغاز، والميلودراما، والمشكلات الاجتماعية، والجريمة، والتشويق والإثارة. وتم إنتاج هذه الأفلام كتصنيف (أ) بواسطة الشركات الكبرى، وتصنيف (ب) بواسطة الأقسام المتخصصة فى ذلك فى الشركات الكبرى وبواسطة الشركات الصغرى أيضًا، وكأفلام مستقلة منخفضة الميزانية. وأنشأت بعض الشركات، مثل "آر كيه أوه"، أقسامًا لإنتاج أفلام الأنماط قليلة التكاليف، أطلق على الكثير منها فيما بعد مصطلح الفيلم نوار. وبينما كانت هذه الأفلام من صنع "العصر الذهبى" فى هوليوود، فإنها كمجموعة تبتعد عن المفاهيم الجماهيرية للترفيه الهوليوودى.

التأثرات

أعطت الرواية الشعبية القاتمة للفيلم نوار نماذجها السردية، وتيماتها الرئيسية، وأسلوبها اللفظى. ويرتبط هذا النمط الفيلمى عادة بروايات المخبرين السريين لكتاب مثل داشيل هاميت (١٨٩٤-١٩٦١) وريموند شاندلر (١٨٨٨-١٩٥٩)، والتى ظهرت لأول مرة فى العشرينيات، وقدمت بديلا لروايات المخبر السرى البريطانية السائدة آنذاك، لكتاب مثل سير آرثر كونان دويل، دوروثى سايرز، أجاثا كريستى. كان النموذج البريطانى يقدم مجتمعًا هادئًا تحدث فيه الجريمة الخارجة عن المألوف، وبمجرد أن يحل المفتش السرى لغز الجريمة يعود المجتمع إلى الهدوء. أما الرواية القاتمة فكانت على النقيض تقدم عالمًا فاسدًا حيث الجريمة أمر يحدث كل يوم،

وشخصياتها مدفوعون بدوافع هدامة لا يمكن لهم فهمها أو السيطرة عليها. وبرغم أن المخبر السرى قد يحل لغز الجريمة التى حركة القصة، فليس لديه أية أوهام عن أن انتصاره الصغير هذا سوف يجعل العالم مكانًا أفضل. ولأحد النماذج السردية التى يستقيها الفيلم نوار من هذه الروايات يتضمن أن المخبر السرى عندما يحاول أن يحل لغز الجريمة فإنه يجد نفسه بشكل غير متوقع متورطًا فى نتائجها. وهو عادة يقع فى شرك "لمرأة فاتنة قاتلة"، أو يقع فى مصيدة ويصبح "كبش فداء" لجريمة أكبر، ويكاد جميع من يتعامل معهم أن يكونوا مخادعين. ولم تقتصر الرواية القاتمة على رواية المخبر السرى، فروايات مثل كورنيل وولريتش (١٩٠٣-١٩٦٨) "السيدة الشبح" وجيمس إم كين (١٨٩٢-١٩٧٧) "تأمين مزدوج" و"ساعى البريد يدق الجرس دائمًا مرتين"، تتشارك فى هذه النظرة القاتمة للحياة وكانت مصدرًا لأفلام نوار مهمة.

والروايات القاتمة – خاصة من ضمير المتكلم فى روايات شاندلر – قدمت طابعًا شاعريًّا متجهمًا وينتهى بمأساة، وأسلوبها اللفظى يتبدى فى سرعة بديهة ولماحية المخبر السرى، وفى التعليق السردى الذى يضفى جوًّا مقبضًا على العديد من الأفلام.

كما أن السينما التعبيرية الألمانية أعطت الفيلم نوار أسلوبًا بصريًّا قاتمًا، كما أعطته بعض التيمات أيضًا. كانت السينما التعبيرية يسيطر عليها تيمات الجنون، والوحدة، ومخاطر عالم لا يكاد يتسم بالاتساق، وقد ظهرت فى أعقاب الهزيمة الساحقة التى منيت بها ألمانيا فى الحرب العالمية الأولى، وعكس اليأس السائد آنذاك. وكان فيلمها المهم الأول هو "مقصورة الدكتور كاليجارى" (١٩٢٠)، وكل ما فى هذا الفيلم ذو طابع بالغ الأسلوبية، خاصة

تصميم الديكور، الذى يبدو كأنه جزء من حلم غريب الأطوار، مشابه للجو اليأس فى العديد من أفلام النوار.

وفى منتصف العشرينيات، أصبحت التعبيرية أسلوبًا محترمًا على نطاق واسع، وقلدها مخرجون هوليوديون مثل جون فورد (١٨٩٤-١٩٧٣)، وبحلول الثلاثينيات هاجر العديد من المخرجين والفنيين التعبيريين إلى هوليوود، وتركوا تأثيرهم على الفور على نمط أفلام الرعب الوليد فيها. وبعد عقد من الزمن، ظهر الفيلم نوار ليحمل نفس الموضوعات عن الجنون، واليأس، والتشتتّ فى عالم تجربة الطبقة الوسطى "العادية".

وكان الاستخدام المعقد لشريط الصوت ابتكارًا مميزًا للفيلم نوار، معتمدًا على التطورات التقنية فى شبكات الراديو الأمريكية. لقد بدأت شبكات الراديو والسينما الناطقة معًا فى أواخر العشرينيات، ونجحا معًا بحلول الأربعينيات. ولم يحدث قبل ذلك أن تعلمت هوليوود استخدام شريط الصوت بطرق أصيلة ومعقدة، وبدلا من مجرد مجاورة شريط الصوت لشريط الصورة. وعندئذ أيضًا كانت شبكات الراديو قد كونت كتابًا وفنيين وممثلين ذوى مهارة فى تقديم القصص باستخدام الصوت فقط، وكانت جماهيرية التمثيليات الإذاعية سببًا فى اعتياد المستمعين على فهم طبقات عديدة ومعقدة من الصوت. كما جاوز التعليق الإذاعى السرد الخطى لرواية حدث وقع فى الماضى، واستخدم تفاعلا ديناميكيًا بين الأصوات التى تعلق ("لقد بدأ كل شئ يوم الثلاثاء الماضى عندما...")، والأصوات الدرامية ("من هناك؟"). وفى بعض الأحيان كان الصوت المعلق يشترك فى الحدث الدرامى، وهى سمة معتادة فى الأفلام نوار التى استخدمت الصوت لكى تقدم نسختين لنفس الشخصية فى نفس الوقت. أن صوت المعلق فى "تأمين مزدوج" على سبيل

المثال يظهر خلال الفيلم كله، يحكى لنا قصته وهو يعلم أنها سوف تنتهى بهلاكه، كما يتحدث أيضًا طوال مشاهد الفلاش باك. إننا نسمع صوته المحبط وهو يعلق على الأحداث، كما نسمع صوته المتفائل فى الماضى حين لم يكن يعلم ما يعلمه بالفعل الآن كما يعلمه المتفرج، بأن خطته سوف تفشل. والتناقض السمعى والبصرى بين ذاته المتفائلة، وذاته الأخرى الحزينة اليائسة يخلق مستويات معقدة للشخصية.

أعطت إزالة الأوهام فى فترة ما بعد الحرب للفيلم نوار طابعًا خاصًا وسياقًا اجتماعيًّا، فالانتصار فى الحرب العالمية الثانية لم يجلب سعادة السلام التى توقعها معظم الناس. وأفلام مثل "زهرة الداليا الزرقاء" (١٩٤٦) تصور المحاربين المتقاعدين وهم يعانون العزلة بعد عودتهم من الحرب. وزوال الأوهام هذا يبدو واضحًا أيضًا فى الأفلام من غير نمط النوار، مثل الفيلم الذى يعرض دائمًا فى موسم الكريسماس "إنها حياة رائعة" (١٩٤٧)، حيث الوجه القبيح من أمريكا المدن الصغرى يدفع رجل أعمال رقيقًا إلى الاقتراب من الانتحار، والنهاية السعيدة للفيلم التى تحدث بمعجزة لا تلغى قتامة تصوير الحياة فى المدن الصغيرة.

أتى زوال الأوهام من اتجاهات عديدة. لقد تم تشجيع النساء للالتحاق بقوة العمل خلال الحرب، لكنهن الآن يشعرن بالضغوط لترك العمل لإتاحة الفرصة للمحاربين العائدين. وكانت اتحادات العمال قد واجهت منعًا من الإضراب خلال الحرب، لكنها الآن تطالب بمكاسب طال انتظارها. كما أن هزيمة دول المحور لم تؤدِ إلى أمان عالمى، بسبب ظهور الحرب الباردة التى خلقت قلقًا من التسلل الشيوعى.

وأتاحت التطورات التقنية التى حدثت أثناء الحرب للسينمائيين ما بعد الحرب حرية أكبر للخروج من قيود الأستوديو. لقد تحسنت الأفلام الخام، مما ساعد المصورين السينمائيين على اقتناص مجال أوسع من الضوء عما كان ممكنًا من قبل، وأصبحت أجهزة تسجيل الصوت – خاصة فى المسجل ذى الأسلاك – أكثر قابلية للحمل، كما أصبحت الكاميرات الأخف وزنًا، ذات العدسات الأفضل، متاحة. وبرغم أن الأفلام كانت تستخدم التصوير فى المواقع الحقيقية، فقد كان ذلك معقدًا ومرتفع التكاليف. والآن تلاقت هذه التطورات التقنية مع الذوق الجماهيرى تجاه "الواقعية" فى الأفلام، ومع الاحترام النقدى للواقعية الجديدة الإيطالية، وهى أسلوب جديد من إيطاليا يستكشف الواقع الخشن للحياة المعاصرة. وفى الولايات المتحدة، كان لويس دو روشمون (١٨٩٩-١٩٧٨) – الذى أنتج الجريدة السينمائية "مسيرة الزمن" – يصنع أفلامًا مثل "المنزل فى الشارع ٩٢" (١٩٤٥)، "بوميرانج" (١٩٤٧)، "السير شرق المنارة" (١٩٥٢)، وهى أفلام تستخدم جماليات الجرائد السينمائية. كانت هذه الأفلام وأمثالها تتعامل مع عالم الجريمة والخيانة والدمار، والناس الذين يعيشون على الحافة. وهناك الكثير من الأفلام التى أطلق عليها أفلام نوار، لكنها تبدو مختلفة عن أفلام مثل "تأمين مزدوج" و"الشارع القرمزى". هناك فيها حضور قوى لصوت الراوى، لكن بدلا من صوت الراوى المعذب فى "تأمين مزدوج" و"من الماضى" (١٩٤٧)، فإنها تستخدم صوت التعليق الخارج عن الأحداث والأعلى منها، والمرتبط بمؤسسة حكومية مثل المباحث الفيدرالية أو وزارة المالية. ولهذه الأفلام مظهر مختلف عن الأفلام التعبيرية التى ذكرناها سابقًا، برغم أن لبعض مشاهدها مظهرًا قاتمًا. وهى عادة تعلن عن نفسها باعتبارها "حقيقية"

أو "صادقة"، أو "مأخوذة من عناوين الصحف الرئيسية". ويفخر فيلم "المنزل فى الشارع ٩٢" بأنه يحتوى على لقطات حقيقية لمراقبة المباحث الفيدرالية، وهذه الأفلام تشير إلى أول إعادة ابتكار مهم للفيلم نوار.

ومن الواضح أن مصطلح "الفيلم نوار" يضم تنويعات عديدة وله معان مختلفة فى أزمنة مختلفة، ومع ذلك فإنه يتميز بصور محددة، وبناءات سردية، وأنماط شخصيات، وتيمات. والإدراك المعتاد للفيلم نوار يتضمن أفلامًا بالأبيض والأسود ذات جو خاص وتعود إلى الأربعينيات والخمسينيات، وفيها أنواع معينة من الشخصيات، مثل المخبر السرى الذى عزكته الحياة، والمرأة الفاتنة القاتلة، ورجل من الطبقة الوسطى يدخل فى علاقة غرامية تؤدى به إلى الهلاك، وشخص نازح بلا جذور، وصاحب نادٍ يتسم بالمكر والخداع، بالإضافة إلى أنماط سردية مثل العاشقين اللذين يخططان لجريمة قتل مما يفضى إلى هلاكهما، وحياة الطبقة الوسطى التى يتسلل إليها الموت أو الجنون، وبحث مفتش سرى عن لغز ينقلب عليه، ونازح أو مجرم يريد أن يحقق ضربة كبرى سريعة لكنه ينزلق إلى القتل والكارثة، وعاشقين هاربين، كما يتضمن الفيلم نوار صورًا وأماكن أيقونية (شوارع المدن المهجورة فى الليل، والنوادى الليلية الفخمة ذات الإضاءة القوية، والغرف المظلمة التى يدخل إليها الضوء من "شيش" النافذة)، بالإضافة إلى لقطات ذات ظلال لشخص يراقب من مكان مختبئ، كما أن هناك أيضًا ممثلين أيقونيين (همفرى بوجارت بمعطف المطر وجمل حواره اللاذعة، ديك باول الممرور اليائس، لورين باكول المثيرة، فيرونيكا ليك تتطلع من خلف شعرها الذى يغطى عينيها، باربرا ستانويك المتغطرسة الخائفة، كلينت ويب أو جورج ماكريدى المعتدان بنفسيهما، روبرت ميتشوم

ينظر فى استسلام كئيب أو لامبالاة كأنه فى حلم، دانا أندروز وهى تحل لغز جريمة). والطابع العام هو طابع شئ ما – أو كل شئ – قد سار فى الطريق الخطأ، عالم تخيم عليه البارانويا.

عنصر جاذبية الفيلم نوار

فى ضوء العالم الذى يسيطر عليه المصير المأساوى، فإن الفيلم نوار يتيح متعة التلصص على لعبة يتم فيها انتهاك ما هو معتاد. إن المتفرج يشاهد أشخاصًا تنازلوا أخلاقيًا وهم يمارسون أفعالا لاأخلاقية، وقصصًا تتضمن أشياء محظورة تتسم بالخطيئة. وأفلام الفيلم نوار توسع من حدود الرقابة المعاصرة، وإعلاناتها تعد المتفرج بالفرجة على نساء مثيرات مغويات، ورجال يميلون إلى العنف، والمشروعات التى تنتهى بشكل مأساوى، إنها مادة تشويق رخيصة ذات عواقب وخيمة. وعندما تقوم هذه الأفلام بحث توحد المتفرج مع شخصية هالكة، فإنها تتملق المتعة المازوكية فى تعذيب الذات.

هناك "كليشيه" حول أفلام هوليوود الكلاسيكية هو أنها تستلزم نهايات سعيدة، لكن الفيلم نوار يعارض هذا التعميم، فالعديد من الأفلام نوار لا تعد المتفرج بأية نهايات سعيدة، بل هى على العكس سرعان ما تؤسس لكارثة محدقة. والشخصيات فى العديد من هذه الأفلام تصف نفسها بأنها مساقة إلى الموت كالمحكوم عليه بالإعدام، وجزء من جاذبية الفيلم نوار يكمن فى توقع هذه الأشياء التى سوف تنتهى على نحو سيئ.

وفى العادة فإن البناء السردى فى هذا الفيلم الذى يعتمد على التعليق من خارج الكادر لقصة حدثت فى الماضى، يمحو المتعة التقليدية –

الموجودة بشكل خاص فى القصص البوليسية – التى تنتظر بشوق إلى الطريقة التى سوف تنتهى بها الحبكة. والراوى يكشف فى العادة منذ البداية عن النهاية، وعلى سبيل المثال فإن الراوى فى "تامين مزدوج" يعترف مع بداية الفيلم أنه ارتكب جريمة قتل من أجل المال وامرأة، ثم يخبرنا أنه لم يحصل على أى منهما، وطوال الفيلم فإن المتفرج يعرف أن خطة الراوى سوف تفشل. والشخصية الرئيسية فى فيلم "حيًا أو ميتًا" (١٩٥٠) يعلن فى بداية الفيلم أنه تم قتله بالسم وأنه لم تبق له إلا ساعات محدودة على قيد الحياة، لذلك فإن المتفرج لن يتساءل عما سوف يحدث له، فهو يعرف بالفعل. إذن ما هو مكمن الجاذبية فى الفيلم نوار؟

الجانب الأكبر من عنصر الجاذبية هنا هو التلصص، أى متعة مراقبة كيف وصل الأمر إلى تلك النهاية. ويمكن أن نجد شبيهًا فى صحف الحوادث والفضائح، فهناك على سبيل المثال عنوان رئيسى يقول: "رجل يقتل عشيقته وزوجها من أجل الحصول على بوليصة التأمين، ويخرج خاوى الوفاض". القارئ هنا يعرف النتيجة منذ البداية لكنه يقرأ ليستمتع بالتفاصيل الدموية العنيفة للجريمة. وبالفعل فإن كل أفلام النوار فى الأربعينيات والخمسينيات تدور فى الحاضر (الزمن المضارع)، والشخصيات تبدو وتتصرف بشكل عام مثل الشخصيات التى قد يراها المتفرج عندما يغادر قاعة العرض. وأفلام النوار تتناول مآسى، وفضائح، وخيانات، تشبه تجارب الحياة اليومية وتظهر بانتظام فى صحف الحوادث والفضائح.

التاريخ

بدأت الأفلام نوار فى بداية الأربعينيات بشكل غير مصقول فى أفلام مثل "الصقر المالطى"، والذى قدم منظورًا قاتمًا جديدًا للشخصيات والتيمات

فى الرواية القاتمة. كان هناك فيلمان سابقان هما نسخة عام ١٩٣١ من "الصقر المالطى"، ثم فيلم عام ١٩٣٦ "الشيطان يقابل سيده"، وكلاهما يعتمد على نفس رواية هاميت بنفس الاسم، وكلاهما تناول الجريمة بأسلوب خفيف الظل كان يميز أفلام المخبر السرى خلال الثلاثينيات. لكن فيلم جون هيوستون (١٩٠٦-١٩٨٧) فى عام ١٩٤١ جلب طابعًا متجهمًا جديدًا إلى هذه المادة. واستخدمت شركة "آر كيه أوه" رواية شاندلر "وداعًا محبوبتى" (١٩٤٠) كمصدر لفيلم "الصقر يسيطر" (١٩٤٢) بالأسلوب السابق لأفلام المخبر السرى. وبعد عامين فقط استخدمت نفس الشركة نفس الرواية لفيلم "القتل يا حبيبتى"، لكن أسلوب النوار لهذا الفيلم أعطى جوًّا مختلفًا تمامًا. وجاء ازدهار الفيلم نوار مع منتصف الخمسينيات بأفلام مثل "تأمين مزدوج"، "الشارع القرمزى"، "ميلدريد بيرس"، "زهرة الداليا الزرقاء"، "القتلة" (١٩٤٦)، "من الماضى"، "التحويلة"، "ساعى البريد يدق الجرس دائمًا مرتين" (١٩٤٦)، "النوم الكبير" (١٩٤٦). وفى بعض الأحيان، وفى أفلام مثل "الغريب" (١٩٤٦) و"تقاطع النيران" (١٩٤٧) كان الفيلم نوار يتجاوز القضايا التى تتناول العلاقات المعذبة، ويتعامل مع مشكلات اجتماعية معاصرة، مثل النازيين الهاربين ومعاداة السامية. وفى أواخر الأربعينيات، دخل الأسلوب التسجيلى إلى الفيلم نوار مع أفلام مثل "رجال وزارة المالية" (١٩٤٧) و"مدينة عارية" (١٩٤٨). وفى الخمسينيات تضمن الفيلم نوار اهتمامات وموضوعات مثل مقاومة الشيوعية فى "النقاط فى الشارع الجنوبى" (١٩٥٣)، ومناهضة القنبلة النووية فى "قبلنى حتى الموت" (١٩٥٥)، وموضوعات اجتماعية طبية مثل "هلع فى الشوارع" (١٩٥٠).

وبحلول الستينيات، ومع أفول التصوير السينمائى بالأبيض والأسود، وانهيار نظام الأستوديو، كان الفيلم نوار يحتضر. وهناك العديد من الأفلام

التى تحدد أنفاسه الأخيرة، مثل فيلم أورسون ويلز (١٩١٥-١٩٨٥) "لمسة الشر" (١٩٥٨)، وألفريد هيتشكوك (١٨٩٩-١٩٨٠) "الرجل الخطأ" (١٩٥٦)، وصامويل فوللر (١٩١٢-١٩٩٧) "العالم السفلى فى يو إس إيه" (١٩٦١)، وبليك إدواردز (ولد عام ١٩٢٢) "تجربة فى الرعب" (١٩٦٢). وبرغم أن الإمكانية التجارية لاستمرار الفيلم نوار فى الحياة فى هوليوود كانت تتضاءل، فإن تأثيره كان يتزايد، وهذا يتضح بشكل خاص فى أفلام فرنسية للموجة الجديدة مثل "اللاهث" أو "على آخر نفس" (١٩٦٠)، "ألفافيل" (١٩٦٥)، "أطلِق النار على عازف البيانو" (١٩٦٠)، "العروس ترتدى السواد" (١٩٦٨). وظهر التأثير فى فترة لاحقة فى السينما الألمانية الجديدة، وسينما هونج كونج، والعديد من صناعات السينما فى أمريكا اللاتينية، وصناعات سينما أخرى.

ومع السبعينيات، أقرت أفلام النوار الجديدة بان الفيلم نوار شكل من أشكال الماضى، سواء بأن تدور الأحداث ذاتها خلال فترة ما بين الثلاثينيات والخمسينيات، أو عندما تدور الأحداث فى الحاضر تكون هناك إشارات واضحة لأفلام سابقة، ومن أمثلة هذه الأفلام "الحى الصينى" (١٩٧٤)، "حرارة الجسد" (١٩٨١)، "دم بسيط" (١٩٨٤)، "الوداع الطويل" (١٩٧٣)، "شلالات مولهولاند" (١٩٩٦). كما أن أفلام النوار الجديدة تتضمن إعادة صنع لأفلام نوار سابقة، مثل "وداعًا يا محبوبتى" (١٩٧٥)، "ساعى البريد يدق الجرس دائمًا مرتين" (١٩٨١)، "حيًا أو ميتًا" (١٩٨٨)، "قبلة الموت" (١٩٩٥). وكما أن الفيلم نوار قد تلقى محاكاة ساخرة فى الفترة الكلاسيكية مثل فيلم "سمرائى المفضلة" (١٩٤٧)، كانت هناك فى الفترة اللاحقة أفلام تقدم هذه المحاكاة خلال فترة النوار الجديدة فى أفلام مثل "الرجال الميتون لا يرتدون الكاروهات" (١٩٨٢).

ومع بداية الثمانينيات، بدأت أفلام النوار الجديدة فى الربط بين هذا النمط وأفلام الخيال العلمى التى تتحدث عن مستقبل بائس للإنسانية، مثل "بائع الأنصال" (١٩٨٢)، "أحلام مشعة" (١٩٨٥)، وسلسلة "المدمر"، و"تقرير الأقلية" (٢٠٠٢). إن الفيلم نوار يقدم عالمًا فسد، ويطرح فشل الحداثة التى تتنبأ باليوتوبيا، وبالمثل فإن نوعًا باقيًا من الخيال العلمى الذى يظهر فى رواية "١٩٨٤" لجورج أورويل قد صور المستقبل باعتباره ماضيًا فاشلا. والشخصية الرئيسية فى الفيلم المستقبلى "بائع الأنصال" ينطق بنزعة كلبية ساخرة ومرهقة توحى بالمخبرين السريين الممرورين فى الأربعينيات.

وظهرت تأثرات وتأثيرات فى الوسائط الأخرى. فبينما كان الفيلم نوار فى أوجه اعتمدت العديد من المسلسلات الإذاعية على مواضعات النوار، بما فى ذلك مسلسلات "فيليب مارلو"، "سام سبيد"، "ريتشارد دياموند"، "مفتشون سريون". والمسلسلات التليفزيونية، من "بيتر جان" إلى "الملاك الأسود"، فعلت الشئ ذاته. وروايات مثل التى كتبها جيمس إيلروى (ولد عام ١٩٤٨) "زهرة الداليا السوداء" (١٩٨٧) قد أطلق عليها رواية الفيلم نوار، كما أن الروايات المصورة مثل فرانك ميللر (ولد عام ١٩٥٧) "مدينة الخطيئة" تعتمد كثيرًا على أسلوبيات النوار، كما ظهرت أمثلة مشابهة فى وسائط أخرى.

منظورات نقدية

كان التعليق النقدى والنظرى على الفيلم نوار ممتدًا. وتاريخ الفيلم نوار يبدأ مع نقد عالمى: مقالات كتبت فى فرنسا ما بعد الحرب لتقييم التطورات الجديدة فى السينما الأمريكية. والسياق واللحظة التاريخية مهمان فى هذا

الشأن، فلم تكن الأفلام الجديدة من هوليوود متاحة فى فرنسا منذ زمن الاحتلال الألمانى فى عام ١٩٤٠، وعندما ظهرت هذه الأفلام فى باريس ما بعد الحرب، رأى نقاد مثل نينو فرانك فيها دليلا على حساسية جديدة، أطلق عليها "الفيلم نوار"، ووضع تناقضًا بينها وبين أفلام هوليوود من الجيل الأقدم، ومخرجين مثل جون فورد. وحمل استخدام فرانك لمصطلح الفيلم نوار تداعيات وارتباطات مع الأفلام الفرنسية "السوداء" خلال الثلاثينيات، مثل فيلمى مارسيل كارنيه (١٩٠٩-١٩٩٦) "فندق الشمال" (١٩٣٨) و"انبلاج الفجر" (١٩٣٩)، بالإضافة إلى سلسلة كتب "السلسلة السوداء" من تأليف مارسيل دوهاميل. والدراسة الطويلة الأولى عن الفيلم نوار هى "بانوراما الفيلم نوار الأمريكى" التى كتبها ريمون بورد وإيتيين شومتون وظهرت فى عام ١٩٥٥. وبمرور الزمن شاع استخدام المصطلح فى الإنجليزية، وأصبح يعنى حركة سينمائية سابقة. إن هذه المنظورات النقدية الثلاثة - تلك التى فى منتصف الأربعينيات وتصف حساسية حيوية وليدة، وتلك التى فى الخمسينيات وتصنع تصنيفًا لمجموعة من الأفلام ذات تقاليد خاصة، وتلك التى فى الستينيات وتصف تصنيفًا تاريخيًا أرشيفيًا - لا يجب أن تتداخل. إن كلاً منها يتسم بوجهة نظر مختلفة ومجموعة مختلفة من الأفلام (لقد تضاعفت فى منظور الستينيات) وافتراضات مختلفة أيضًا. والمنظوران الأولان يعتمدان أساسًا على افتراضات حداثية، بينما يتضمن المنظور الأخير حساسية ما بعد حداثية.

وتوسع الخطاب السينمائى وأكاديميته فى الستينيات أعطى الفيلم نوار الاهتمام الواسع الأول باللغة الإنجليزية. وأسهمت مقالات مهمة لكل من ريموند دورجانت فى عام ١٩٧٠، وبول شريدر فى ١٩٧٢، وجانى بليس

ولويل بيترسون فى ١٩٧٤، فى وضع أساس لاستكشاف الفيلم نوار، وطرح أسئلة مهمة مثل إذا ما كان نمطًا فيلميًا أو أسلوبيًا بصريًا، بالنسبة للثقافة الأكاديمية والصحافة المتنامية فى أوربا والولايات المتحدة.

وفى عام ١٩٨١ ظهر كتاب فوستر هيرش "الجانب المظلم من الشاشة: الفيلم نوار"، ليتناول بالتفصيل السياقات التاريخية، وطرح الأشكال المهمة لهذا القالب. وبعد ثلاث سنوات، أخذ سبنسر سيلبى معالجة مناقضة فى كتاب "المدينة المظلمة: الفيلم نوار"، وانتقد ما يعتبر ميلا معاصرًا لوضع الأفلام فى تصنيفات كبرى، وقدم تحليلا تفصيليًا (سرديًا فى الأساس) لخمسة وعشرين فيلمًا، مع ملاحق تاريخية ومعلومات بيبلوجرافية، لكى يوضح فكرته فى ضرورة تقييم الأفلام كل على حدة.

ومنذ أواخر السبعينيات، أصبح التحليل النفسى – خاصة المتأثر بفلسفة لاكان – هو "اللغة المشتركة" فى خطاب الدراسات حول الفيلم نوار، ويعبر عن نفسه فى العديد من المعالجات المختلفة، وفى إحداها – كما يتبدى فى مجموعة مقالات إى آن كابلان وجوان كوبيك – يعتمد التحليل النفسى على ما بعد البنيوية، والنسوية، لفحص بناءات النوع داخل الأفلام. وهناك معالجة أخرى فى كتاب فرانك كروتنيك "فى شارع خالٍ: الفيلم نوار، النمط، الذكورية" (١٩٩١)، الذى يعتمد على بعض أدوات البنيوية فى دراسة النمط الفيلمى، لكى يركز على مسألة الذكورة. ومعالجة ثالثة عند تونى ويليامز (١٩٨٨) الذى يطبق أعمال جايلين ستودلار عن المازوكية، على الأفلام ذات العلاقة بروايات وولريتش، كما يحاول أن ينقل مناقشة الفيلم نوار من المضمون إلى التأثير. وهذه المعالجة واضحة فى العمل المعاصر حول الصدمة والقلق، وهو العمل الذى قام به إى آن كابلان وآخرون.

وبالإضافة إلى المعالجات التى تعتمد على النوع، فإن المقالات الحديثة التى تتناول التجسيد العنصرى فى الفيلم نوار قد فتحت منطقة مهمة جديـدة للاستكشاف، والدراسة، مثل عدم وجود أناس ملونين فى العديد من الأفـلام نوار، واستخدام هذه الأفلام لصورة عنصرية خفية تمامًا (فى الأصل: صورة بالغة التشفير – المترجم). ومثل موضوعات عديـدة أخـرى، فـإن هـذا الموضوع يقوم بوظيفة مختلفة فى الأفلام التى صنعت فى الفترة الكلاسيكية للفيلم نوار، عن الوظيفة التى يقوم بها فى أفلام النوار الجديدة. فالأفلام التى صنعت فى الفترة الكلاسيكية تدور حول أشخاص وموضوعات "إنجليزيـة" ونادرًا ما تشتبك مع موضوعات العرق أو العنصر. ومع ذلك فـإن هنـاك طرقًا مهمة لا تقوم بها هذه الأفلام فقط لكى تمحـو أو تهمـش الأشـخاص الملونين، لكنها تربط أيضًا بينهم وبين ما هو غرائبـى أو خطـر. وعلـى النقيض فإن أفلام النوار الجديدة تعـالج موضـوعات العـرق أو العنـصر بصراحة، عادة من خلال منظور متعاطف (ومناصر فى بعـض الأحيـان) للملونين. وهناك عدد من هذه الأفلام يعتمد على روايات لكتـاب أمـريكيين أفريقيين (زنوج) مثل والتر موزلى (ولد عـام ١٩٥٢)، وتشيـستر هـايمز (١٩٠٩-١٩٨٤)، ودونالد جوينز (١٩٣٧-١٩٧٤).

انظر أيضًا:

"أفلام الجريمة"، "التعبيرية"، "النمط الفيلمى".

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Borde, Raymond, and Etienne Chaumeton. *Panorama du film noir americain, 1941–1953.* Paris: Editions de Minuit, 1955. Published in English as Borde, Raymond, and Etienne Chaumeton. *A Panorama of American Film Noir, 1941–1953.* San Francisco: City Lights Books, 2002.

Copjec, Joan, ed. *Shades of Noir: A Reader.* New York and London: Verso, 1993.

Gorman, Ed, Lee Server, and Martin H. Greenberg, eds. *The Big Book of Noir.* New York: Carroll and Graff, 1998.

Hirsch, Foster. *The Dark Side of the Screen: Film Noir.* San Diego: Barnes, and London: Tantivy Press, 1981.

———. *Detours and Lost Highways: A Map of Neo-Noir.* New York: Limelight, 1999.

Kaplan, E. Ann, ed. *Women in Film Noir,* 2nd ed. London: British Film Institute, 1998.

Krutnik, Frank. *In a Lonely Street: Film Noir, Genre, Masculinity.* New York: Routledge, 1991.

Luhr, William. *Raymond Chandler and Film,* 2nd ed. Tallahassee: Florida State University Press, 1991.

———, ed. *The Maltese Falcon: John Huston, Director.* New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1995.

Naremore, James. *More Than Night: Film Noir in its Contexts.* Berkeley: University of California Press, 1998.

Palmer, R. Barton. *Hollywood's Dark Cinema: The American Film Noir.* Farmington Hills, MI: Twayne, 1994.

Silver, Alain, and James Ursini, eds. *Film Noir Reader.* New York: Limelight Editions, 1996.

Spencer, Selby. *Dark City: The Film Noir.* Jefferson, NC: McFarland, 1984.

Telotte, J. P. *Voices in the Dark: The Narrative Patterns of Film Noir.* Urbana: University of Illinois Press, 1989.

William Luhr

كتب هذا الفصل: ويليام لوهر

روبرت ميتشوم

(ولد فى بريدجبورت، كونيكتيكات، فى ٦ أغسطس ١٩١٧، توفى فى ١ يوليو ١٩٩٧).

تطورت الحياة الفنية الطويلة والمثمرة والغريبة لروبرت ميتشوم فى هوليوود أساسًا حول ارتباطه بالفيلم نوار. وكممثل ، كان التوتر بين تعبيره اللامبالى الحالم ونصف النائم، وهيئته القوية بمظهره الجسمانى عريض المنكبين، قد ساعده على الحضور القوى فى المشاهد بينما يبدو أيضًا غائبًا عنها. لقد بدا كأنه يواجه النجاح أو الفشل كما لو كان لا يبالى بهما، مما جعله مثاليًا للفيلم نوار.

ترشح ميتشوم لجائزة الأوسكار عن فيلم "قصة الجندى جو" (١٩٤٥) فى دور الجندى البطولى صاحب المصير المأساوى، وبعدها وقع عقدًا مع شركة "آر كيه أوه" حيث قام ببطولة عدد من أفلام النوار مثل "من الماضى" و"تقاطع النيران" (كلاهما فى عام ١٩٤٧). وحتى فى أفلام الويسترن التى صنعها آنذاك، مثل "مطارَد" (١٩٤٧) و"دماء على القمر" (١٩٤٨) كان لها طابع أقرب للفيلم نوار.

وربما كان "من الماضى" هو الأكثر تمثيلا للفيلم نوار، بالتعليق من خارج الكادر، والجو المأساوى، وإضاءة التظليل، والرجال فاقدى الرجولة،

والمرأة الفاتنة القاتلة، والتأثير القوى للمفاهيم الفرويدية حول بناء الشخصية والسرد. وفى هذا الفيلم يلعب ميتشوم دور رجل يطارده ماضيه المختفى. إنه مخبر خاص سابق يتم استئجاره لكى يعثر على امرأة فاتنة، لكنه يقع فى حبها مما يؤدى به إلى منحدر القتل والخيانة والموت. ولأنه فشل فى بناء حياة جديدة، فإنه يخطط لموته هو ذاته. وكان تجسيد ميتشوم لهذا الرجل الذى يفقد كل ما هو مهم بالنسبة له من بين أكثر أدواره بلاغة.

اشتهر ميتشوم فى الحياة العادية بالتمرد، مما أدى للقبض عليه لإحرازه ماريجوانا فى عام ١٩٤٨، وهو ما بدا ممتزجًا مع أدواره القاتمة. وتعززت هذه الصورة بواسطة مهارته فى أداء أدوار الأشرار المعقدين نفسيًّا والذين يتسمون بالعناد والظلال، فى أفلام مثل "ليلة الصياد" (١٩٥٥)، "كيب فير" (١٩٦٢)، وفى المسلسل التليفزيونى "قاتل فى العائلة" (١٩٨٣). وهناك صورة مناقضة لم يتم الالتفات لها كثيرًا، قام فيها ميتشوم بأدوار شخصيات مسئولة اجتماعيًّا مثل أفلام "تقاطع النيران"، و"العدو فى الأسفل" (١٩٥٧)، و"أطول يوم" (١٩٦٢)، والمسلسل التليفزيونى الشهير "رياح الحرب" (١٩٨٣).

وبعد فترة طويلة من نهاية عصر الفيلم نوار، أسهم فى إعادة إحياء الفيلم نوار الجديد فى السبعينيات، ليلعب دور المفتش السرى فيليب مارلو فى "وداعًا يا محبوبتى" (١٩٧٥) و"النوم الكبير" (١٩٧٨)، وكانت هذه الأفلام إعادة صنع لأفلام نوار الكلاسيكية كان من الممكن أن يقوم ميتشوم ببطولتها قبل ثلاثين عامًا. وبحلول السبعينيات، كان حضوره فى أحد الأفلام يجلب معه إيحاءات من الفيلم نوار. وبينما كان ضيفًا على برنامج "ليلة السبت على الهواء" فى عام ١٩٨٧، قدم محاكاة ساخرة لصورته فى أفلام النوار. وبرغم

أنه كان أحياناً يتم السخرية منه لأدائه الأدوار كما لو كان نصف نائم، فإنه طور بصمة خاصة لأدوار متنوعة وذات ظلال عديدة.

مشاهدات مقترحة:

"قصة الجندى جو" (١٩٤٥)، "مطارَد" (١٩٤٧)، "من الماضى" (١٩٤٧)، "تقاطع النيران" (١٩٤٧)، "ليلة الصياد" (١٩٥٥)، "طريق الرعد" (١٩٥٨)، "بيت من التل" (١٩٦٠)، "كيب فير" (١٩٦٢)، "إلدورادو"(١٩٦٦)، "وداعًا محبوبتى" (١٩٧٥)، "قاتل فى العائلة" (مسلسل تليفزيونى، ١٩٨٣).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Belton, John. *Robert Mitchum*. New York: Pyramid, 1976.

Eells, George. *Robert Mitchum: A Biography*. New York: Franklin Watts, 1984.

Mitchum, Robert. *Mitchum: In His Own Words*, edited by Jerry Roberts. New York: Limelight, 2000.

Roberts, J. W. *Robert Mitchum: A Bio-bibliography*. Westport, CT: Greenwood, 1992.

Server, Lee. *Robert Mitchum: "Baby, I Don't Care."* New York: St. Martin's, 2001.

William Luhr

ويليام لوهر

أنطونى مـان

(ولد فى سان دييجو، كاليفورنيا، فــى ٣٠ يونيــو ١٩٠٦، توفى فى ٢٩ أبريل ١٩٦٧).

برغم أن شهرة أنطونى مان كمخرج تقوم أساسًا على أفلام الويسترن العنيفة المعقدة التى أخرجها فى الخمسينيات من بطولة جيمس ستيوارت، فإن أسلوبه تبلور فى الأربعينيات مع سلسلة من أفلام النوار المهمة. وكانت هذه الأفلام بتصويرها الكلاسيكى الذى يشعرك بالدوار أحيانًا، وجوها الذى يخيم عليه الشر، وشخصياتها المعذبة العنيفة، تستبق أعماله التالية. أمــا أفلامــه الويسترن الملونة فى الخمسينيات، وملاحمه التاريخية فى الستينيات، فقد تــم تصويرها بقدر أكبر من التنوع وإحساس اكبر بالمناظر الطبيعية. وعــادت إلى الماضى فى موضوعات التاريخ، لكنها كانت تشارك أفلامه النوار فــى الجو المعاصر الذى يعيش فيه رجال يسيطر عليهم الصراع والقلق.

بدأ مان حياته الإخراجية فى الأربعينيات بصنع أفلام حرف (ب) أتاحت له ميزانيتها المتواضعة حرية إبداعية أكبر، وخاصة فى الأعمال التــى كــان مدير تصويرها جون آلتون، وفيها طور مان أسلوبًا بصريًا مميــزًا يــستخدم بكثافة أجواء القتامة التى تسيطر على كل شئ، والضوء المتقطع، والتكــوين البعيد عن المركز، وزوايا الكاميرا التى تفقد الاتزان، فى صور معقدة النسيج.

وكانت هذه الصور قوية كعنصر مكـون للأفـلام كمـا كانـت شخـصياتها وقصصها. وعادة ما تنفجر أفلام مان في نوبات من الألم العنيف بما يجعـل الجمهور عاجزًا عن التنفس. هناك مثلا لقطة مفاجئة منخفضة الزاوية فى فيلم "وينشيستر ٧٣" (١٩٥٠) يظهر فيها ستيوارت وهو يقبض بأصابع يده علـى وجه الرجل الشرير، إن الوحشية القاتلة التى تظهر علـى وجـه سـتيوارت المتقلص تشير إلى أن هناك فرقًا بين هذا "البطل" وبين الشرير.

وربما كان فيلم "رجال تى" (أو "رجال وزارة المالية") (١٩٤٧) هـو أكثر أفلام النوار تميزًا من بين الأفلام التى أخرجها مان، وهو يتناول عملاء سريين من وزارة المالية يقومون بالتحريات حول عصابة تزويـر. وهنـاك مشهدان يفصحان عن كثير من تقنيات مان المكثفة، فى الأول يـسجن أحـد رجال العصابة مرشدًا فى غرفة بخار ليشويه حتى الموت، وفى لقطة واحدة نرى الضحية المحاصر الخائف ينشب أظافره فى نافذة الغرفة بينما يراقبـه قاتله السادى بهدوء من الناحية الأخرى للنافذة على بعد بوصة واحدة فقـط. وفى المشهد الثانى، يراقب عميل وزارة المالية فى ألم عاجز بينما يتم قتـل زميله وصديقه المقرب. إن هذين المشهدين يركزان على القـرب المـادى، والرعب المكبوت، والألم النفسى العاجز، والسادية التى تسود فى عالم مـان الضيق الذكورى حيث يقيم خصوم تسيطر عليهم المرارة.

اشتهر فيلم "رجال وزارة المالية" بأسلوبه التسجيلى حول قضية حقيقية. والراوى الذى نراه – على عكس الرواة المعذبين فى الكثير من أفلام النوار – يتحدث بنبرة حماسية تشبه الجرائد السينمائية، وهو يطرى علـى مـآثر وزارة المالية. وتبدو لقطات الوزارة كأنها تنتمى لفيلم مختلف آخـر، فهـى ساطعة الإضاءة، وبزاوية تصوير أمامية صريحة، مع مشاهد خارجية لمعالم

من إدارات العاصمة واشنطن. وتلك اللقطات تختلف تمامًا عن لقطات عــالم المجرمين، بإضاءة تشبه الكوابيس، وصور مظلمة ترتبط كلاســيكيًا بــالفيلم نوار. وهذان الأسلوبان يقدمان تناقضًا داخــل الفــيلم، ويــستبقان المنــاظر الطبيعية المفتوحة التى سوف تظهر فى أفلام الويسترن والملاحم التى سوف يخرجها مان فى الفترة اللاحقة. وبرغم اتساع طابع هذه الأفلام الأخيرة، فإن عالمها القمعى تخيم عليه صراعات وعذابات ذكورية عقيمة لا تنتهى، وتظل مشابهة لأفلام النوار التى صنعها مان.

مشاهدات مقترحة:

"يائس" (١٩٤٧)، "على خط السكك الحديدية" (١٩٤٧)، "رجال وزارة المالية" (١٩٤٧)، "صفقة خاسرة" (١٩٤٨)، "سار مع الليل" (لم يــذكر فــى العناوين، ١٩٤٨)، "حدث على الحدود" (١٩٤٩)، "وينشيستر ٧٣" (١٩٥٠)، "المهماز العارى" (١٩٥٣)، "رجل من الغرب" (١٩٥٨)، "الــسيد" (١٩٦١)، "سقوط الإمبراطورية الرومانية" (١٩٦٤).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Basinger, Jeanine. *Anthony Mann*. Boston: Twayne, 1979.

Kitses, Jim. *Horizons West: Directing the Western from John Ford to Clint Eastwood*. London: British Film Institute, 2004.

Smith, Robert. "Mann in the Dark." *The Film Noir Reader*, edited by Alain Silver and James Ursini, 167-173. New York: Limelight Editions, 1996.

White, Susan. "t(he)-men's room." *Masculinity: Bodies, Movies, Culture*, edited by Peter Lehman, 95-114. New York and London: Routledge, 2001.

Wood, Robin. "Man(n) of the West(ern)." *CineAction*, no. 46 (June 1998): 26-33.

William Lubr

ويليام ليهر

الفيلم الخام "Film Stock"

في عام ١٨٨٩، أدخلت شركة إيستمان كوداك بكرة فيلم شفاف ومرن، مصنوع من مادة بلاستيكية تدعى سليولويد. وأتقن الكيميائيون في الشركة فيلم السليولويد الذي تم اختراعه وتسجيله في عام ١٨٨٧ بواسطة القس هانيبال جوديون. وفي عام ١٨٩١ قام دابليو كيه إل ديكسون (١٨٦٠-١٩٣٥)، الذي كان يعمل لدى توماس أديسون (١٨٤٧-١٩٣١)، بتصميم أول كاميرا سينمائية تحمل اسم كاينيتوجراف، كانت تستخدم فيلم السليولويد الخام لشركة كوداك. وبحلول عام ١٩١١، كانت كوداك تصنع ما يزيد عن ٨٠ مليون قدم من الفيلم الخام كل عام لصناعة السينما، واستمرت الشركة في كونها المصدر الأكبر للفيلم الخام على مستوى العالم طوال القرن العشرين. ومع ظهور عصر التقنيات الرقمية في القرن الواحد والعشرين، تطورت كوداك لتنتج المعدات الرقمية لصناعة الأفلام وعرضها. (ملاحظة من المترجم: في عام ٢٠١٢ اضطرت شركة كوداك لإعلان إفلاسها، بعد أن اتضح أنها تأخرت في مواكبة التقنيات الرقمية، بالمقارنة مع شركات يابانية أخرى).

قاعدة الشريط والمستحلب

يتركب شريط السليولويد من قاعدة شفافة مرنة، مغطاة بطبقة جيلاتينية (المستحلب)، تحتوي على ملايين من الحبيبات الدقيقة الحساسة للضوء. وعندما يتعرض الفيلم للضوء مع انفتاح الغالق أمام العدسة، تقوم هذه

الحبيبات بامتصاص الضوء، وتكون صورة كامنة غير مرئية للعين المجردة. بعد ذلك يتم التعامل مع الفيلم بكيمياويات التحميض (أو التطهير)، وبذلك فإن الأجزاء التى تعرضت للضوء تصبح مرئية فى صورة سلبية للمشهد الأصلى، حيث تكون المناطق المضاءة والمظلمة معكوسة. ثم يتم "تثبيت" الفيلم، حيث تزال الحبيبات التى لم تتعرض للضوء لمنع مزيد من التعرض للضوء. بعد ذلك يُطبع الفيلم بتمرير الضوء من خلاله ليسقط على شريط ثانٍ من الفيلم، ليخلق فيلمًا موجبًا صالحًا للعرض.

وكان الفيلم الخام المبكر يصنع من مادة نيترات السليولوز، وهو مادة بلاستيكية قابلة للاشتعال بشكل هائل، فهى تحترق بسرعة، حتى فى عدم وجود هواء، وتطلق غازات سامة ومتفجرة. ومن المعروف عنها أنها تشتعل تلقائيًا، وكان على المصورين أن يكونوا شديدى الحرص فى استخدام وتخزين الفيلم المصنوع من النيترات، فشرارة واحدة من سيجارة قد تؤدى إلى إضرام النيران فى عمل يوم كامل. وفى عام ١٨٩٧ اندلعت النيران فى دار عرض فرنسية كانت تعرض فيلمًا مصنوعًا من مادة النيترات، مما أدى إلى مصرع ما يزيد على ١٨٠ شخص. وفى عام ١٩١٤، بدأت النيران فى مصنع لصناعة الفيلم الخام، فدمرت عشرة مبانٍ. وقامت كوداك بإدخال الفيلم الخام المقاوم للنيران، والمصنوع من مادة ثلاثة أسيتات السليولوز، والمعروف أيضًا باسم "أسيتات الأمان"، وذلك في عام ١٩٠٩، لكن صناعة السينما لم تستجب لهذا الشريط الذى كان أقل مرونة، وأصعب فى القطع، ويستهلك بأسرع مما يحدث مع فيلم النيترات، واستمرت الأستوديوهات فى استخدام السليولويد الأكثر قابلية للاشتعال، حتى قدمت شركة كوداك الفيلم الآمن المحسن فى عام ١٩٤٨.

وكانت بعض من كاميرات السينما الأولى تستخدم فيلم خـــام ورقيًــا. وتشير الدلائل إلى أنه فى حوالى عام ١٨٨٣ قام المــصور الفوتــوغرافى الفرنسى لوى لوبرينس (١٨٤٢-١٨٩٠) بصنع وتجريب كاميرا ذات عدسة واحدة تستخدم فيلمًا سلبيًا ورقيًا. وقبل عام ١٩١٢، قدمت شــركة "كينــورا" كاميرا للهواة وأداة للعرض يستخدمان فيلم خام ورقيًا بطريقة كتــب تقليــب الصفحات بسرعة.

المقاس والسرعة (الحساسية)

يوجد الفيلم الخام بالعديــد مــن المقاســات، أو المقيــاس عرضـــها، والمقاسات العرض تعرض صورة أوضح، بينما صورة المقــاس الأصـــغر تكون ذات حبيبات. واستخدمت بعض المقاسات التجريبية فى صناعة السينما طوال تاريخها، لكن المقاسات الأكثر شيوعًا ومازال تستخدم حتــى اليــوم هى ٣٥ مم، ١٦ مم، ٨ مم، سوبر ٨ مم، ٧٠ مم.

ومقاس ٣٥ مم، الذى استخدم فى كاميرات كاينيتوجراف أديسون، أصبح سريعًا هو المقاس الشائع فى أنحاء العالم. كما أن الأخوين لوميير: أوجــست (١٨٦٢-١٩٥٤) ولوى (١٨٦٤-١٩٤٨)، استخدما أيضًا فيلم ٣٥ مــم فــى كاميرا سينماتوجراف الخاصة بهما. وفى عـــام ١٩٢٩، أعلنــت الأكاديميــة الأمريكية لفنون وعلوم الصور المتحركة أن ٣٥ مم هو المقــاس المعيــارى لصناعة السينما، وأصبح هو المقاس التجارى الشائع منذ ذلك الحين.

وبسبب سرعة اشتعاله، وعمليات التحميض والطبع على مرحلتين، فإن مقاس ٣٥ مم لم يكن هو الإمكانية العملية لسينما الهواة، وفى عـــام ١٩١٤ بدأت شركة كوداك بتجريب فيلم مصنوع من الأسيتات مقاس ١٦ مم يــدور

فى الكاميرا مرتين من خلال طريقة عكس دوران الشريط، مما يصنع صورة موجبة ليست هناك حاجة لطبعها من صورة سالبة. وكان هذا الفيلم مصممًا فى مقاس ١٦ مم حتى لا يمكن قص شريط ٣٥ مم إلى نصفين واستخدامه فى الكاميرا، ولم تطرح كوداك المقاس الجديد إلا بعد نهاية الحرب العالمية الأولى، وذلك فى يوليو عام ١٩٢٣. وفى عام أنتجت شركة أفلام كوداك التعليمية، وهى من فروع كوداك، أفلامًا ١٦ مم لاستخدامها فى الفصول الدراسية حول موضوعات دراسية مختلفة. وفى أواخر العشرينيات، بدأت الأستوديوهات فى إعادة طبع الأفلام التجارية من مقاس ٣٥ مم على شرائط ١٦ مم وبيعها للعرض المنزلى. لكن مقاس ١٦ مم لم يصبح شائعًا جماهيريًّا وتجاريًّا حتى الحرب العالمية الأولى، عندما استخدم فى التدريب العسكرى، والتعليم، والترفيه. كما بدأت الشركات الطبية والصناعية فى استخدامه لأغراض بحثية.

ومنذ العشرينيات، قام السينمائيون الطليعيون والتجريبيون المستقلون فى استخدام مقاس ١٦ مم لأغراض فنية واحترافية. ومن بين أفلام ١٦ مم المهمة من هذا النوع: "الرجل والكاميرا السينمائية" (١٩٢٩) لدزيجا فيرتوف، "شبكات ما بعد الظهيرة" (١٩٤٣) لمايا ديرين، "الطول الموجى" (١٩٦٧) لمايكل سنو، "المغنى المتجول" (١٩٩٢) لروبرت رودريجيز. وفى عام ١٩٣٢ أدخلت شركة كوداك مقاس ٨ مم، الذى يستخدم نفس طريقة التظهير كما فى مقاس ١٦ مم، لكن تكاليفه تصل إلى الثلث. لقد استخدمت كاميرات ٨ مم الفيلم الخام مقاس ١٦ مم الذى يدور فى الكاميرا مرتين، ويستخدم نصف الفيلم فى كل مرة، ثم يتم قص الشريط إلى نصفين، ويتم لصق النصفين معًا (الواحد وراء الآخر – المترجم). وأثار فيلم ٨ مم (الذى

أطلق عليه أحيانًا "ثمانية مزدوج") الإعجاب الكبير فى سوق السينما المنزلية، وكان هذا المقاس يستهدف العائلات ذات الدخل المتوسط، وخططت شركة كوداك لاستراتيجيات تسويق تؤكد على وظيفة "التسجيل العائلى" لمقاس ٨ مم. وكاميرا زابرودر الشهيرة، التى سجلت وقائع اغتيال جون إف كينيدى فى عام ١٩٦٣، كانت تستخدم فيلمًا من مقاس ٨ مم. وفى عام ١٩٣٥ ظهر الفيلم الخام الملون كوداكروم فى كل من مقاسى ٨ مم و١٦ مم، وخلال الخمسينيات أصبحت السينما المنزلية الملونة فائقة الشهرة.

كانت الخطوة المهمة التالية فى الفيلم الخام فى عام ١٩٦٥، مع طرح فيلم سوبر ٨ مم، وجاء هذا المقاس الجديد مقسومًا جاهزًا ويتم تحميله فى الكاميرا فى علبة جاهزة، وشريط سوبر ٨ مم يمكنه أن يعرض صورة تزيد بمقدار ٥٠ فى المائة عن الشريط ٨ مم العادى، بسبب اختزال حجم منطقة الثقوب التى تعشق فى التروس. وبنهاية الستينيات، كانت معظم شركات تصنيع الفيلم الخام قد أوقفت إنتاج فيلم ٨ مم العادى تمامًا. واستخدام جيم جارموش فيلم سوبر ٨ مم فى "عام الحصان" (١٩٩٧) الذى يسجل للجولة الموسيقية لكل من نيل يانج وفرقة كريزى هورس.

أما فيلم مقاس ٧٠ مم، الذى يعرض صورة ذات دقة فائقة الجودة، فقد أصبح شائعًا فى الاستخدام التجارى فى منتصف الخمسينيات وخلال الستينيات. وهذا الفيلم الخام عندما يستخدم فى الكاميرا فإن مقاسه الطبيعى يكون بعرض ٦٥ مم، لكن الصورة السلبية تطبع على فيلم ٧٠ مم لكى يسمح بست قنوات للصوت المحيط. وهذا المقاس من الشاشة العريضة، والصورة الواضحة، والصوت فائق الجودة، كان مثاليًا لملاحم مثل "بن هور" (١٩٥٩)، "كليوباترا" (١٩٦٣)، "لورانس العرب" (١٩٦٢). وكان ظهور

الفيلم الخام من مقاس ٣٥ مم ذى الحبيبات الدقيقة، وأنظمة شرائط الصوت الرقمية، سببًا فى أفول استخدام مقاس ٧٠ مم فى التسعينيات، والقليل من الأفلام يصنع اليوم من هذا المقاس، لكن هناك تنويعًا أفقيًا منه يستخدم الآن فى أفلام "إيماكس".

أما سرعة (حساسية) الفيلم الخام فإنها تؤثر أيضًا على جودة الصورة المعروضة. والفيلم الخام ذو السرعة البطيئة أقل حساسية للضوء المنعكس، لذلك فإن من الضرورى استخدام مصادر ضوئية أكثر سطوعًا خلال التصوير لصنع صور أدق. كما أن الفيلم الخام الأبطأ يخلق أيضًا تناقضًا أقل بين مناطق الضوء والظلام داخل الكادر. والفيلم الخام السريع عادة فى الأفلام التسجيلية، وفى الأماكن التى تكون فيها إمكانات الضوء محدودة، وفى الأفلام الروائية التى تحاول أن تقتنص إحساسًا تسجيليًا حادًا وقويًا. وقد استفاد الفيلم نوار – النمط الفيلمى الشائع خلال الأربعينيات – من تقنية الفيلم الخام الأسرع لاقتناص الظلال الحادة، والشوارع الممطرة المظلمة خلال الليل. ويعطى الفيلم الخام قيمة رقمية طبقًا لمعايير السرعة التى أسستها "آسا" (ASA) (رابطة المعايير الأمريكية) والتى أصبحت أساسًا لنظام السرعات فى نظام "آيزو" (ISO) (المنظمة العالمية للمعايرة). وهى المستخدمة حاليًا فى كل أنحاء العالم. ومضاعفة القيمة الرقمية تعنى مضاعفة سرعة الفيلم، فالفيلم الخام ٨٠٠ هو ضعف سرعة الفيلم الخام ٤٠٠.

الأبيض والأسود، والألوان

حتى عام ١٩٢٥، كانت أستوديوهات هوليوود تستخدم الفيلم الخام السالب "الأورثوكروماتى" لشركة كوداك، وكان حساسًا فقط للضوء الطبيعى الساطع، لذلك كان من الضرورى استخدام مصابيح فوق بنفسجية قوية خلال

التصوير. وكان يسجل فقط الضوء الأزرق، لذلك فإن كل ما يحمل لونًا أحمر يظهر على الفيلم كأنه أسود، وهو ما فرض مشكلة على الممثلين والممثلات، فوجوههم ذات لون الجلد الطبيعي كانت تظهر أغمق على الشاشة من طبيعتها. لذلك بدأ استخدام ماكياج أبيض ثقيل على معظم الشخصيات السينمائية. وفي عام ١٩٢٢ قام روبرت فلاهرتي بتصوير فيلمه التسجيلي "نانوك من الشمال" على فيلم خام أورثوكروماتي، أكد على جمال منظر طبيعي قاسٍ خالٍ من الألوان.

وفي عام ١٩٢٢ ظهر الفيلم البانكروماتي الذي كان حساسًا لكل الألوان، وأصبح متاحًا للتصوير بالأبيض والأسود، وأصبحت الصورة أكثر طبيعية وذات درجات عديدة. لكن صناعة السينما كانت مترددة في تغيير الفورمات الذي اعتادت عليه، معتقدة أن الفيلم الأورثوكروماتي كان "جيدًا" بما يكفي ليلائم أغراضه. وفي عام ١٩٢٦، قام فلاهرتي بتصوير فيلم "موانا" التسجيلي الذي يحتوي على مناظر مدارية ثرية، مستخدما الفيلم البانكروماتي، مما أقنع هوليوود بالتغيير، ليتوقف تصنيع الفيلم الأورثوكروماتي في عام ١٩٣٠.

وتحقق اللون في السينما المبكرة من خلال طرق التلوين والصبغ في مرحلة ما بعد التصوير. والتلوين يتضمن وضع لون أو أكثر على مناطق معينة من الفيلم الخام يدويًا. وبدأت هذه الممارسة مبكرًا في عام ١٨٩٥، في فيلم أديسون "رقصات الثعبان"، حيث امرأة ترقص في دوائر بينما رداؤها ووشاحها يغيران الألوان كما لو كان ذلك بمفعول السحر. وكانت طريقة أديسون البدائية في التلوين صعبة على العين، لكن استخدام الطبع "بالاستنسيل" تم إتقانه في عام ١٩٠٥ مما خلق دقة أكبر قليلا في توزيع

اللون على السليولويد. واستخدم جورج ميليـــيس (١٨٦١-١٩٣٨) طريقـــة التلوين فى "حلم الفلكى" (١٨٩٨)، والنسخة الأولى من "رحلة إلى القمر"، كما احتوى فيلم "سرقة القطار الكبرى" (١٩٠٣) على مشاهد تم تلوينها، بما فـــى ذلك طلقة الرصاص المصوبة إلى الجمهور فى المشهد الأخير.

أما طريقة الصبغ فهى تطبع لونًا على كل الفيلم الأبـــيض والأســـود. وبحلول عام ١٩٢٠ كان يزيد عن ٨٠ فى المائة من أفلام هوليوود الروائية الطويلة تستخدم الصبغ لكى تجسد أماكن أو مواقف أو عواطف معينة، اللون العنبرى على سبيل المثال للنهـــار أو اللقطـــات الداخليـــة، والأزرق لليـــل، والأحمر لمشاهد المعارك. وفى عام ١٩٢١ بدأت شركة كوداك فى تـــصنيع أفلام خام جاهزة الصبغ فى تسعة ألوان مختلفة. وبعد ظهور تقنية الـــصوت فى عام ١٩٢٧، توقف التلوين والصبغ مؤقتًا لأنهما يتداخلان مـــع شـــريط الصوت الذى يمضى جنبًا إلى جنب شريط الصورة على الـــسليولويد. وتـــم علاج هذه المشكلة فى عام ١٩٢٩، واستمرت هوليوود فى تلـــوين وصـــبغ الفيلم الخام حتى أتقنت تقنيات التصوير الملون المعقدة، وعلى سبيل المثـــال فإن المقدمة الإعلانية لفيلم "عروس فرانكينشتاين" (١٩٣٥) تم تصويرها على فيلم خام مصبوغ بالأخضر.

وتم تجريب عشرات من العمليات فى العقد الأول من القرن العـــشرين لاقتناص لون واقعى على الفيلم، لكن معظمها لم يكن جيدًا وتم التخلى عنها. واخترعت تقنية تكنيكلر فى عام ١٩١٧ بواسطة هيربرت توماس كـــالموس (١٨٨١-١٩٦٣) ودانييل إف كومستوك، وأصبحت هذه التقنية أخيرًا هـــى السائدة فى هوليوود. وكانت النسخة الأولى من هذه التقنية تـــستخدم الطبـــع المزدوج لصورتين ملونتين (واحدة خضراء، والأخرى حمراء) على الشاشة

في وقت واحد. وكانت هذه العملية باهظة التكاليف بحيث يصعب استخدامها في فيلم روائى طويل بأكمله، لكن مشاهد التكنيكلر فى أفلام الأبيض والأسود سرعان ما أصبحت "موضة" فى هوليوود، مثل فيلم سيسل بى دى ميل "الوصايا العشر" (١٩٢٣).

وفى عام ١٩٣٢ قدمت كوداك فيلمًا خامًا تكنيكلر، قادرًا على نسخ طيف معقول من درجات الألوان، باستخدام عملية من ثلاثة ألوان. فمن خلال ثلاثة شرائط أبيض وأسود تدور معًا فى الكاميرا، يتم تسجيل الصورة الملونة بفضل الخصائص الخضراء والزرقاء والحمراء لها على كل من شرائط النيجاتيف الثلاثة الحساسة للون، ومن هذه الشرائط السالبة، يتم طبع ثلاث شرائط تستخدم لنقل الصور إلى شريط واحد. وكان والت ديزنى من أوائل السينمائيين الذين قاموا بتجريب هذه العملية فى فيلم "زهور وأشجار" (١٩٣٢)، وهو أول فيلم تحريك قصير ملون بالكامل.

وخلال الحرب العالمية الثانية، أنتج الألمان شريطًا سالبًا واحدًا حساسًا للألوان، مايزال مستخدمًا حتى اليوم. وهذه العملية تستخدم ثلاث طبقات من المستحلب الفوتوغرافى، تعرف باسم "تراى باك"، يتم وضعها على قاعدة سليولويد واحدة. إن العين تدرك أطوالا موجية مختلفة من الضوء كألوان من الطيف. وهناك مواد كيماوية خاصة حساسة فقط لمجموعة محددة من الأطوال الموجية للضوء، بما يسمح لصورة من لون مختلف أن يتم اقتناصها على كل طبقة من الفيلم (زرقاء، وخضراء، وحمراء)، وهذه الصورة المجمعة يتم تظهيرها بطريقة تشبه كثيرًا الفيلم الأبيض والأسود، وتكون سالبة، لذلك فإن الألوان تكون معكوسة حتى يتم طباعتها فى النسخة الموجبة. وبحلول عام ١٩٥٣، كانت هذه العملية قد تأسست فى صناعة السينما، لتختفى فى عام ١٩٥٥ عملية الثلاثة شرائط تمامًا.

انظر أيضاً:

"التصوير السينمائى"، "اللون"، "الإضاءة"، "التكنولوجيا".

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Collins, Douglas. *The Story of Kodak*. New York: Abrams, 1990.

Happé, L. Bernard. *Basic Motion Picture Technology*. 2nd revised ed. New York: Hastings House, 1975.

Kattelle, Alan. *Home Movies: A History of the American Industry, 1897–1979*. Nashua, NH: Transition, 2000.

Limbacher, James L. *Four Aspects of the Film*. New York: Brussel & Brussel, 1969.

McKee, Gerald. *Film Collecting*. South Brunswick, NJ: Barnes, 1978.

Erin Foster

كتبت هذا الفصل: إيرين فوستر

الدراسات السينمائية "Film Studies"

منذ البداية، شجعت السينما المناقشة والجدال حول إذا ما كانت تقنية، وظاهرة اجتماعية، وأداة سياسية، وخطرًا أخلاقيًا، وفنًا. وحدثت المناقشات الأولى خارج الأوساط الأكاديمية. وبدءًا من مخرجين مهمين مثل سيرجي إيزنشتين (١٨٩٨–١٩٤٨)، وفسيفولد بودوفكين (١٨٩٣–١٩٥٣)، ومايا ديرين (١٩١٧–١٩٦١)، إلى مفكرين انتقائيين ونقاد اجتماعيين مثل سيجفريد كراكاور، وجون جريرسون (١٨٩٨–١٩٧٢)، وأندريه بازان، بدأت بناءات من المعرفة تتطور سوف تشكل نقطة انطلاق لدراسة أكاديمية للسينما في السنوات التي تلت الحرب العالمية الثانية، خاصة الستينيات.

وأسس هؤلاء الرواد أيضًا تقاليد التعليق على الأفلام التي استمرت مستقلة من الدوائر الأكاديمية، وتتمثل اليوم في انتشار مقالات نقدية تتبع وصفة جاهزة، وكتابات سيرة الحياة، ومقالات عن شخصيات، وإحصائيات شباك التذاكر، وهذه الأشكال الجماهيرية للتعليق على الأفلام تهدف أساسًا لدعم الأشكال السائدة لصناعة الأفلام الروائية الطويلة، ومساعدة مستهلكي الترفيه على اختيار الأفلام. وقد اختفى عاشق السينما المخلص ليحل محله كاتب الصحافة السينمائية المحترف، والدارس الأكاديمي، برغم أنه يمكنك أن تجد في هذين المجالين شغفًا بفن وسياسات السينما.

السينما كفن وتقاليد النزعة الإنسانية

كان بروز الدراسات السينمائية فى الجامعات يسعى إلى تبرير ذاته بدرجة أقل على أساس أن السينما سلعة يتم استهلاكها بواسطة إرشاد النقاد والصحفيين السينمائيين، وبدرجة أكبر على أساس أن السينما شكل فنى وموضوعًا ثقافيًا يجب فهمه باعتبار سماته الشكلية وآثاره الاجتماعية. واستقرت الدراسات السينمائية فى الدوائر الأكاديمية فى عشية الاهتمام الهائل بسينما الفن الأوربية، الذى نشأ خلال فترة ما بعد الحرب على أيدى سينمائيين مثل روبرتو روسيلينى (١٩٠٦-١٩٧٧)، إنجمار بيرجمان (ولد عام ١٩١٨)، أكيرا كيروساوا (١٩١٠-١٩٨٨)، فرانسوا تروفو (١٩٢٣-١٩٨٤)، جان لوك جودار (ولد عام ١٩٣٠)، كلود شابرول (ولد عام ١٩٣٠)، ميكلانجلو أنطونيونى (ولد عام ١٩١٢)، كينجى ميزوجوشى (١٨٩٨-١٩٥٦)، وآخرين. وأوضحت أفلامهم أن الأفلام الروائية الطويلة يمكن أن تعالج نفس الموضوعات التى يعالجها الأدب والفنون البصرية، مثل الاغتراب، والظمأ الروحى، والذاكرة التاريخية، والتجريب الشكلى. وفى الحقيقة أن الدراسات السينمائية ظهرت فى أغلب الأحوال كموضوع أكاديمى فى أقسام العلوم الإنسانية. وكان هناك منهج فى الاتصالات - مايزال مستمرًا - باعتبارها تخصصًا فى مجال العلوم الاجتماعية، لكن مع التركيز على العوامل المؤسساتية، وعلى التحليل الكمى للصناعات، وعلى جمهور الأفلام، والتليفزيون، ووسائط الإعلام الأخرى، ولم يكن تحليل المضمون يحقق بما يكفى نفس الأهداف التى حققتها المعالجات الخاصة بالدراسات الإنسانية، التى أكدت على تفسير أفلام محددة، ووضع نظريات للسينما كشكل فنى وكموضوع ثقافى. وبالنسبة لمعظم دارسى السينما، فإن قضايا المنظمة

الصناعية، والتأثيرات الاجتماعية القابلة للقياس، أخذت موقعًا تاليًا لقضايا البناء السينمائى، والأسلوب، والمعنى.

تتم معاملة السينما كفن مثلها مثل الأدب والتصوير التشكيلى والنحت، وهى تخضع للدراسة فيما يخص التذوق، والتمييز، والتفسير. ويعنى تذوق السينما فهم ما يميزها كوسيط فنى عن الفنون الأخرى، ثم التمييز بين عدد لا يحصى من الأفلام التى تجسد الطبيعة المميزة للوسيط. كما أن التمييز بين الأفلام بوضعها فى مجموعات من أنواع مختلفة يتيح المقارنة والتباين بما يتجاوز مستوى فيلم واحد فقط. ومن بين أهم المجموعات، (١) سينما هوليوود الكلاسيكية من "جراند هوتيل" (١٩٣٢) حتى "سبارتاكوس" (١٩٦٠)، (٢) أفلام الأستوديوهات أو الشركات، مثل مقارنة أفلام شركة "إم جى إم" بأفلام شركة إخوان وارنر على سبيل المثال، (٣) أفلام الأنماط الفيلمية، (٤) صناعات السينما القومية (البريطانية، الفرنسية، الإيطالية، الإيرانية، على سبيل المثال، مع التركيز عادة على فترات خاصة محددة بسبب إنجاز مهم)، (٥) سينما مخرج سينمائى محدد (أو مؤلف) مثل جون فورد (١٨٩٤-١٩٧٣)، ديفيد لينش (ولد عام ١٩٤٦)، أنييس فاردا (ولدت عام ١٩٢٦). وكل اختيار لمجموعة يتم دعمه من المبادئ المنهجية المخصصة لتسهيل فهم هذا النوع من السينما، من مفهوم مونتاج الاستمرارية فى سينما هوليوود الكلاسيكية إلى مفهوم الأسلوب الإخراجى فى دراسات "سينما المؤلف".

كان التفسير – أو النقد – السينمائى فى البداية يدور حول الاهتمام بالتفاصيل التى توضح كيف أن الأفلام تعطى المعنى بوسائل سينمائية. وعلى سبيل المثال فإن المناظر الطبيعية كانت عنصرًا دالا مهمًا فى أفلام

الويسترن، بينما كان أسلوب المونتاج القافز فى أفلام جان لوك جودار الأولى، مثل "اللاهث" (١٩٦٠)، تؤكد أنها جزء جوهرى من محاولته لإعادة ابتكار الأسلوب الكلاسيكى لأفلام هوليوود. وبالمثل كان أنطونيونى يوصل الاغتراب من خلال الميزانسين، أى من خلال الطريقة التى يضع بها الشخصيات فى المكان ويحركهم خلاله، لكى يوحى بعزلتهم كلّ عن الآخر (على سبيل المثال، بالنظر إلى خارج الكادر أو فى اتجاهات مختلفة).

وعلى مستوى أكثر تجريدًا، فإن فن السينما أصبح يتم تعريفه من خلال المونتاج كعنصر جوهرى فيه، حيث إنه يتيح للقطتين مختلفتين أن تصنعا انطباعًا جديدًا أو فكرة جديدة ليسا موجودين فى أى من اللقطتين، أو من خلال الالتقاطة الطويلة وقدرة السينما على تسجيل حدث مستمر عبر الزمن. ومن خلال الجدل حول فضائل الاستراتيجيات المختلفة لمخرجين محددين، حاول النقاد أن يفهموا ليس فقط تعقيد فيلم بعينه أو مجموعة محددة من الأفلام، ولكن فهم السينما ذاتها. وأوحى السؤال العام "ما هى السينما؟" بإجابات هى التى شكلت فيما بعد ما يعرف بنظرية السينما.

لقد كانت محاولة تطوير فهم منهجى للسينما قديمة قدم السينما ذاتها. وعندما وضعت هذه المحاولات أقدامها فى الجامعات فى الستينيات وأوائل السبعينيات، اشتركت على الأقل فى ثلاث خصائص مع الأشكال الأخرى من أبحاث الدراسات الإنسانية: (١) السينما وسيط له أهميته الجمالية، وأهم بُعد فى السينما هو قدرتها على أن تأخذ شكلاً كفن، مثلما أن أهم بُعد فى الكتابة هو قدرتها على أن تأخذ شكلا كأدب، (٢) فن السينما – مثل الأدب – يؤثر على المتفرج بطريقة جمالية مشابهة بعيدة عن عوارض الزمان والمكان. إنه يتسامى فوق ما هو محدد بالمكان والزمان ليأخذ مغزى يتجاوز الزمن، (٣) تاريخ السينما هو تاريخ مولده كشكل فنى.

أسست هذه الخصائص سلسلة من الأولويات التى تحمل معها مجموعة من النتائج. وكان التأكيد الأعظم من نصيب دراسة الأفلام الروائية، التى تقوم على تقاليد سردية واقعية، وموقفها وبيئتها، وأحداثها. وتذوق وتمييز وتفسير هذه القصص كان بالفعل جزءًا مألوفًا من التحليل الأدبى، وأثبتت العديد من أدوات فهم الشكل الأدبى أنها مفيدة للدراسة السينمائية، مثل التحليل الشكلى الدقيق لنصوص محددة بواسطة "النقد الأدبى الجديد".

كان يمثل هذا "النقد الجديد" شخصيات مثل تى إس إيليوت، جون كرو رانسوم، كلينث بروكس، ألان تيت، وكان النقد الجديد ظاهرة أمريكية ازدهرت من الثلاثينيات حتى الخمسينيات. وسعى النقد الجديد لمناهضة إحساس انتزاع البعد العاطفى المؤثر للحياة، الذى كان العلم والتكنولوجيا يهددان بفرضه بالتحول إلى الأدب - خاصة الشعر - باعتبار ذلك تجديدًا اجتماعيًا. والأهم هو أنه كنتيجة لذلك فإن الأمر احتاج إلى جهود نقاد بريطانيين مثل إف آر ليفيس، وآى إيه ريتشاردز، للاحتفاء بالتماسك الداخلى ومتعة معايشة النص ذاته. وهكذا فإن دراسات سيرة حياة الفنان أو المؤلف، ودراسة السياق التاريخى أو الاجتماعى للعمل، والاهتمامات الضيقة الخاصة بالعمل، والقضايا الاجتماعية، تراجعت جميعًا أمام القراءات الدقيقة للنص فى ذاته ولذاته. لقد أصبح النص "فيتيش" بالمعنى الفعلى، ويتم تقييمه والإعلاء من شأنه باعتباره انتصارًا غير مرتبط بالزمن للروح الإبداعية.

وألهم النقد الجديد عديدًا من دراسات السينما التى هدفت إلى إدراك التأثير الكامل للاختيارات الجمالية التى تتخذ داخل أفلام محددة. وكان روبن وود من بين أفضل من طبقوا هذا التناول، وأثراه بعين فاحصة ذكية على السياسات الجنسية لمجموعة كبيرة من الأفلام، وتذوق واسع للأفلام الروائية

من الفن الراقى عند ميزوجوشى ومارسيل أوفولس (ولد عام ١٩٢٧)، إلى الأنماط الفيلمية "الرخيصة" مثل أفلام الرعب. وخلال تلك الفترة، أو حتى الثمانينيات، كانت السينما الطليعية تتلقى اهتمامًا أقل، وهى التى كانت تستكشف الشكل السينمائى بطرق تعطى تركيزًا نادرًا على ما هو سردى، وكذلك السينما التسجيلية التى كانت تؤكد على القضايا الاجتماعية بطرق تقلل من انتباه المتفرج للتكنيك السينمائى.

وكانت نظرية "المؤلف" تركز على أسلوب أو رؤية صانع الفيلم التى تظهر أكثر من تحليل أفلامه أكثر من سرد قصة حياته أو أقوال له عن أهدافه الفنية، وأثبتت هذه النظرية أنها عنصر بالغ الأهمية فى الدراسة السينمائية. وكان النقد الذى يعتمد على نظرية المؤلف من بين أوائل المناهج النقدية التى اكتسبت شيوعًا كبيرًا خلال الخمسينيات والستينيات، ومايزال يحتفظ بدرجة عالية من الشيوع بعد خمسين عامًا، برغم أن تركيزه على القراءة الدقيقة للمخرج بوصفه القوة الإبداعية الوحيدة، والاهتمام بالتيمات الذى بدا منعزلا عن السياق الاجتماعى والتاريخى العام، وكان ذلك يستلزم إصلاحًا كبيرًا. انتشرت نظرية المؤلف فى البداية من فرنسا، خاصة من النقاد الذين سرعان ما أصبحوا مخرجين، وكانوا يكتبون لمجلة "كراسات السينما"، مثل فرانسوا تروفو، وجان لوك جودار، وكلود شابرول، وجاك ريفيت (ولد عام ١٩٢٨)، وآخرين. وفى البلاد الناطقة بالإنجليزية توافق ظهور نظرية المؤلف مع ظهور الدراسات السينمائية كمنهج دراسى، وتلاقى ذلك مع المعالجات الأدبية، ودراسات تاريخ الفن، من خلال نظرية "الرجل العظيم" (أو الفنانين العظماء – المترجم)، والتى كانت تعطى دائمًا الأولوية لرجال (ونساء فى حالات نادرة جدًا) كانت عبقريتهم الإبداعية تتفوق على الآخرين ذوى القدرات الأقل.

كما تلاقى ظهور نظرية المؤلف فى فرنسا مع التمرد الذى قاده فرانسوا تروفو، ضد "تقاليد الجودة" كما تضعها المؤسسات، والتى تتصف بإنجازات أدبية رفيعة لكنها ليست إنجازات سينمائية حقيقية، وسيطرت هذه التقاليد على السينما الفرنسية فى سنوات ما بعد الحرب. دعا تروفو إلى سينما تستكشف وسائل التعبير السينمائية بالحيوية والخيال الإبداعى، وليس بوسائل خاضعة للحرص على التطور المسرحى للشخصيات وصراعاتهم. وقد أدى هذه التأكيد على التفريق بين المخرجين الذين يجيدون التنفيذ، بمجرد تحويل السيناريو إلى فيلم كما يقوم البنّاء بتحويل مخطط بناية ما، وبين "المؤلفين"، الذين يملكون الرؤية والأسلوب لكى يحولوا السيناريو إلى شئ سينمائى بحق لم يكن من الممكن تصوره بناء على السيناريو وحده.

وكان الناقد الصحفى الأمريكى أندرو ساريس هو من قام بتحويل "سياسات المؤلف" إلى ظاهرة عالمية، واختار أن يطلق عليها "نظرية المؤلف"، وهو مصطلح فقد التأكيد الأصلى فى المصطلح الفرنسى على سياسات المؤلف، وأوحى بشئ أكثر منهجية فى طبيعته. وطرح كتابه "السينما الأمريكية" طريقة لتعقب تاريخ السينما الأمريكية بتقسيم حوالى ١٥٠ مخرجًا إلى تصنيفات، تتراوح من "مجمع الآلهة" الذى يضم شارلى شابلن، هوارد هوكس، ألفريد هيتشكوك، أورسون ويلز، وآخرين، إلى "أصحاب الفيلم الواحد، والوافدين الجدد" الذى يضم جون كازافيتيس، فرنسيس فورد كوبولا، إيدا لوبينو، وآخرين، أو "يحتاجون إلى مزيد من البحث" مثل تود براونينج، جيمس كروز، هنرى كينج، وآخرين. وسارت مجلة "موفى" فى المملكة المتحدة، و"فيلم كومينت" فى الولايات المتحدة، فى نفس مسار "كراسات السينما" فى تكريس أجزاء كبيرة من أعدادها لدراسات عن

مخرجين محددين، لاستكشاف الاتساق فى الأسلوب والموضوعات فى أعمال مخرج بعينه، قد يكون قد بدا للوهلة الأولى مجرد منفذ لما تريده الشركات الهوليودية.

وقدم النقد الذى يعتمد على نظرية المؤلف إطارًا للمفاهيم، ليس فقط لتحليل أعمال المخرجين الذين يملكون أسلوبًا بصريًا مميزًا، مثل روبير بريسون (١٩٠٩-١٩٩٩)، ياسوجيرو أوزو (١٩٠٣-١٩٦٣)، بيرناردو بيرتولوتشى (ولد عام ١٩٤١)، بيتر جرينواى (ولد عام ١٩٤٢). لكن الأهم فى قيمته هو أن هذا النقد حث على اكتشاف مخرجين أصحاب رؤى كانوا بدون هذا النقد مدفونين داخل نظام هوليوود فى مهام روتينية، أو كمتخصصين فى أنماط فيلمية مختلفة. وبمجرد المقارنة مع أفلام مخرجين آخرين يعملون فى نفس النمط الفيلمى، فإن كلاً من أفلام هوارد هوكس (١٨٩٦-١٩٧٧)، بريستون ستيرجس (١٨٩٨-١٩٥٩)، فينسينت مينيللى، أنطونى مان (١٩٠٧-١٩٦٧)، روبرت آلدريتش (١٩١٨-١٩٨٣)، على سبيل المثال، تكتسب اتساقًا بفضل وحدتها فى الأسلوب والتيمة. لقد كان أسلوب هوكس تقليديًا تمامًا، ومع ذلك استخدم أفلام الويسترن والأكشن لكى يركز على طقوس الزمالة والصداقة بين الرجال، التى تتضمن أداء العمل بعزيمة مترفعة عن الأغراض، بينما كانت كوميدياته تستكشف النتائج المضحكة لرجال يقعون تحت سيطرة وتسلطن نساء تقمن بعزلهم وإضفاء الأنوثة عليهم. إن التأكيد على السينما كفن متسامٍ (متجاوز لحدوده الظاهرة - المترجم)، له تاريخه الذاتى، ترسخ داخل سياق قومى قوى، كان متماشيًا مع دور شبه عالمى للدراسات الإنسانية التى تؤكد على إحساس بالهوية القومية. وصناعات السينما الأمريكية، والبريطانية، والفرنسية، والسنغالية، والإيرانية،

واليابانية، والبرازيلية، والأرجنتينية، وصناعات سينما قومية أخرى، رفعت السينما إلى مصاف الفن المتسامى ذى التاريخ المميز، لكنها فعلت ذلك داخل سياق قومى. وعظمة السينما الألمانية فى العشرينيات قد تكون مرتبطة باستخدامها المتميز للتقنيات التعبيرية الشائعة فى الفن الألمانى آنذاك - وهى سمة ميزت السينما الألمانية عن مبادئ المونتاج فى السينما السوفييتية خلال العشرينيات. وبالمثل فإن الأفلام الأمريكية يقال أنها تمثل فى الأغلب السعى لتحقيق السعادة الفردية، أو الغلبات أمام بلوغ هذه السعادة، وهى تيمة دائمة فى الفن والأدب الأمريكيين.

البحث الإنسانى والدلالة السياسية

سيطرت هذه الأنواع من الدراسات السينمائية خلال الفترة الانتقالية حين أصبحت السينما مقبولة كبؤرة للدراسة المستقلة داخل الجامعات. وحتى تلك الفترة خلال الستينيات والسبعينيات، لم يكن مجال الدراسة متجانسًا كما يوحى للوهلة الأولى. كما أن السؤال: "ما هى السينما؟" اتجه إلى ما هو سياسى، ليتساءل حول أهمية السينما داخل الساحة الاجتماعية الأوسع. وفى الوقت ذاته، فإن موجة من نظرية نقدية أوربية مارست تأثيرًا مهمًّا فى أنحاء أوربا وأمريكا الشمالية. ومالت إلى إبعاد التأكيد على تحليل المضمون فى ذاته، كما تم تطبيقه فى العلوم الاجتماعية، حيث كان للشكل أو الأسلوب أهمية ضئيلة، وبدلا من ذلك فإنها أكدت على الآليات التى يتولد بها المضمون فى العلاقة بين ممارسات مؤسساتية محددة وأشكال لغوية أو سيميوطيقية. وأصبح التعبير الفنى - أو الأسلوب - أمرًا يتعلق بدرجة أقل بالإبداع الفردى، وبدرجة أكبر بالأنظمة المؤسساتية، التى تؤسس سياقًا وتضع حدودًا داخل أشكال محددة من التعبير. وعلى سبيل المثال فإن التأكيد

على العالم النفسى لشخصيات فردية قد يُرى كوظيفة لتقاليد واقعية تميل إلى إعطاء الأهمية للفرد باعتباره القوة الاجتماعية والتاريخية الأساسية، ومثل هذه التقاليد يمكن بالتالى اعتبارها أيديولوجيا، أى طريقة محددة لرؤية العالم يمكن أن تتعرض لنفس الدراسة الدقيقة مثل أسلوب أفلام بعينها.

كانت تلك النظرية الأوربية continental مرتبطة بالأصل بالبنيوية ثم ما بعد البنيوية، وقد طرحت العديد من التحديات أمام تقاليد النزعة الإنسانية. إن اللغة ذاتها، بما فى ذلك لغة السينما – شفراتها السردية، أبنيتها الشكلية، وتقنياتها فى التعبير – لم تعد تعتبر وسيلة للتعبير عن أفكار جاهزة بقدر ما تعتبر آلية تولد انطباعات هى ما تمثله فقط. وعلى سبيل المثال فإن الواقعية تحاول أن تجعل رؤيتها للعالم شفافة، كما لو أن العالم موجود بالفعل وبشكل طبيعى بطريقة محددة، ومونتاج الاستمرارية – الذى يسعى إلى أن يكون غير ملحوظ – يعزز مثل هذه الرؤية. ومن ناحية أخرى فإن التقنيات الحداثية تتساءل عن صدق هذه الطبيعية، وتؤكد على رؤية ذاتية مفككة للعالم حيث يمكن لكل فرد أن تكون له رؤيته المختلفة الخاصة به. والمونتاج القافز والتجاور الغريب بين الأشخاص والأماكن يؤكدان هذه الرؤية. وفى هذا المجال فإن فيلم "أفضل سنوات حياتنا" (١٩٤٦) يمثل السينما الواقعية، كما أن فيلم "العام الماضى فى مارينباد" (١٩٦١) يمثل السينما الحداثية.

وفكرة أن المعنى مرتبط بقوة دائمًا إلى مضمون محدد وإلى شكل محدد من التعبير، هى فكرة تتجاوز الفيلم ذاته وتنطبق على الفنان وعلى المتفرج. وفى هذه الحالة فإن الرؤية الفنية أو الهوية الفردية كانت تُرى مرتبطة بقوة دائمًا مع آليات مؤسساتية محددة تولد إحساس التعبير الذاتى والهوية. لقد تمسك النقد الأدبى والسينمائى التقليدى بأن الفنان المبدع يمتلك

قوى خاصة تؤدى إلى براعة فنية، وبدلا من ذلك فإن النظرية البنيوية وما بعد البنيوية طرحتا فكرة أن كل الذوات - الفنانين والسينمائيين، النقاد والمتفرجين - يؤلفون ذواتًا داخل أطر ثقافية ومؤسساتية محددة تضع أهداف وحدود الإبداع. وهذه الأطر تخدم احتياجات أو اهتمامات محددة لنظام اجتماعى قائم - أى أنها أطر أيديولوجية. وبالنسبة للفيلسوف السياسى الفرنسى لوى ألتوسير، فإن هذه الفكرة تقود إلى حجة مهمة هى أن مجرد فكرة الذات المستقلة هى فى ذاتها نتيجة لعملية أيديولوجية: إن الأفراد يفكرون فى أنفسهم باعتبارهم أحرارًا، ليسوا تابعين لأحد، داخل مجال اجتماعى يجعل هذا المفهوم حجر الزاوية لاقتصاد السوق الحرة، حيث الوعى المشترك والفعل الجماعى يمثلان حدودًا أو تقليلا من شأن فردية الذات.

وكانت الحجة الأكثر قوة عند ألتوسير عن فكرة الذات الفردية كمنتج للأيديولوجيا جاءت فى مقالته "الأيديولوجيا وجهاز الدولة الأيديولوجية" فى كتاب "لينين والفلسفة"، وامتد خط تفكيره إلى الجهاز السينمائى باعتباره أداة أيديولوجية لتعزيز الوضع السائد، وحدث ذلك بواسطة أصحاب النظريات الفرنسيين فى "كراسات السينما" مثل جان لوى بودرى. لقد أكد ألتوسير على الكيفية التى يقوم بها الفرد بتمثل وضعه كذات، وفى الدراسة السينمائية أدى ذلك إلى كمية كبيرة من الكتابات خلال السبعينيات، حاولت الاستفادة من نظرية التحليل النفسى لتفسير تأثيرات السينما على المتفرج. وأصبحت مجلة "سكرين" فى المملكة المتحدة هى النصير الأساسى لتلك المحاولة. ومن أكثر المقالات أهمية حول الأيديولوجيا والذات كانت مقالة لورا ميلفى "المتعة البصرية والسينما الروائية"، التى نشرت لأول مرة فى "سكرين" فى عام ١٩٧٥، وظهرت فى العديد من كتب تجميع المقالات منذ ذلك الحين. وسوف نناقش هذه المقالة أكثر فى القسم التالى.

لقد رؤيت السينما الروائية السائدة باعتبارها تخدم الوظيفة الأيديولوجية التى تؤكد على الفرد كذات. وعملت طبيعة نظام النجوم، ونظام مونتاج الاستمرارية، والواقعية السردية، على أن تجعل قصص الشخصيات الفردية ومصائرها تظهر لمجرد أن تروى ذاتها كتعبير طبيعى عن فعل واضح: الأفراد هم الخالقون الرئيسيون للبناء الاجتماعى والتغير التاريخى. والآلية التى تبث الحياة بالفعل فى هؤلاء الأفراد – السرد الروائى أو ما أصبح يعرف بالجهاز السينمائى – تبقى فى الأساس خارج الشاشة، ومجهولة بالنسبة للمتفرج. إنها تشبه لاعب العرائس، الذى يخلق إيهامًا بعالم متخيل وشخصيات مصطنعة لها حياتها المستقلة الخاصة بها.

وهكذا فإن نظرية السينما تعرّف السينما كنظام تساهم عناصره الشكلية فى أيديولوجيا الفرد. وحملت النظرية النسوية للسينما هذا التحليل خطوة أخرى إلى الأمام، فقد لاحظت لورا ميلفى فى مقالتها الرائدة "المتعة البصرية والسينما الروائية" أن الذات الفردية التى تتخذ أفعالا فى الأفلام – تبدأ فى السعى لتحقيق شئ، وتغازل حبيبًا، وتحل لغزًا، وما إلى ذلك – هى فى الأغلب ذات مذكرة، والفرد الذى ينتظر نتيجة هذه الأفعال هو فى الأغلب الأعم ذات مؤنثة. والكاميرا تجسد هذه الثنائية، فهى تشجع التوحد مع البطل الذكر، ونظرته تصبح هى نظرة الكاميرا، ونظرته تصبح هى نظرة الكاميرا. إننا نرى العالم من خلال وجهة نظره أو من خلال وجهة النظر التى تضعه فى المركز وفى المقدمة. وفى الوقت ذاته، فإن من بين الأشياء التى يراها البطل الذكر عندما يتطلع إلى العالم من حوله توجد البطلة الأنثى، إنها موجودة بالفعل لكى تُرى (وليس لكى تَرى – المترجم)، إنها فى موقع سلبى يفهم فهمه كأحد أعراض تراتب الأهمية بين الذكر والأنثى فى المجتمع.

وبينما تعطى البنيوية تأكيدًا للنص ذاته وللمبادئ التى بنته، فإن ما بعد البنيوية تؤكد على السياق الذى يتم فيه تلقى الفيلم، ولم يعد البناء الذى تم به النص هو الذى يحدد المعنى وحده. إن التفسير والمعنى يتنوعان، والسمات الشكلية للنص تضع الحدود لكنها لا تضع للنص معنى مسبقًا. والسياق الأساسى هو الظرف الفعلى للمشاهدة، وعلاقة المتفرج بالشاشة. والتفريق بين المتفرج الذكر والأنثى هو أحد الأمثلة على الطريقة التى أعطى بها التحليل ما بعد البنيوى والنسوى خصوصية مضافة للأفكار حول التأثير الأيديولوجى للسينما بشكل عام. لم تعد نظرة تحديق الكاميرا تؤثر بدرجات متساوية فى كل المتفرجين، بصرف النظر عن هوياتهم الجنسية. إن ذلك يمثل بطرق عديدة أول الصدوع فى الافتراضات الثلاثة الرئيسية التى تشكل أساس الكثير من الجهود الأصلية لإدخال الدراسات السينمائية إلى الدوائر الجامعية.

دراسة السينما وما بعد البنيوية

بحلول الثمانينيات، بدأت النظرية والنقد ما بعد البنيوى فى تبنى مجموعة جديدة من الافتراضات الأساسية. إن السمات الجديدة التى تنسب إلى السينما ثلاث: (١) التأثير الاجتماعى للأفلام على متفرجين محددين أكثر أهمية من الصفات العامة للسينما كفن، (٢) الفن ليس متساميًا فى جوهره، لكنه مرتبط بسياق اجتماعى وتاريخى تحدث فيه استجابات وتفسيرات مختلفة، (٣) تاريخ السينما هو قصة صعوده كفن وقصة تأثيره الاجتماعى وأهميته السياسية كوسيط جماهيرى.

وبدلا من تذوق فن السينما خارج أى سياق محدد، فإن التأكيد الجديد يدعو إلى وضع فن أى فيلم فى سياق محدد. إن أهمية فيلم "مولد أمة" (١٩١٥) بالنسبة لفن السينما تأتى من استخدامه المبتكر للقطع المتوازى بين حدثين يقعان فى نفس اللحظة، من أجل خلق التوتر والتشويق، لكن هذه الأهمية يجب أن توضع الآن فى علاقة مع التشويق الحقيقى الذى يتم خلقه: هل سوف ينجح أعضاء الكلوكلوكس كلان فى إنقاذ النساء البيض من براثن الرجل الزنجى الشرير؟ إن هذه التيمة العنصرية ذاتها تنتمى إلى سياق تاريخى حول علاقات الأعراق والأجناس فى بدايات القرن العشرين، عندما كانت الأهواء والتحيزات وتنميط الشخصيات تأخذ شكلا مختلفًا ومكانة مختلفة عما يحدث اليوم. إن وضع السينما داخل سياق محدد قد أضافت أيضًا قوة دفع جديدة لدراسة السينما التسجيلية، التى أصبحت جماهيرية بشكل غير عادى الآن بالمقارنة مع مكانتها الهامشية حتى بداية الثمانينيات، لذلك فإنها تعالج الآن قضايا جمالية فى العلاقة مع أهداف وتأثيرات اجتماعية محددة.

وتقسيم الأفلام إلى مجموعات متعددة استمر كما كان من قبل، لكن مع تأكيد أكبر على سياق تاريخى تنتمى إليه أنماط فيلمية، وحركات، وموجات، وأعمال مخرجين محددين، ومراحل تاريخية لصناعات سينما قومية. ومحاولة فهم "ما هى السينما؟" أصبحت سؤالا يتم طرحه بدرجة أقل فى العلاقة مع الفنون التقليدية، وبدرجة أكبر فى العلاقة مع الوسائط الأحدث مثل التليفزيون، وفنون الفيديو والكومبيوتر، والوسائط الرقمية والتفاعلية، والشبكة العنكبوتية للإنترنيت. وأشكال تداخل والتقاء هذه الأشكال المختلفة جعلت فصل السينما كوسيط فنى مستقل سؤالا أقل أهمية من الاستمرارية بين طيف واسع من وسائط الصورة المتحركة.

لقد كانت "سياسات الهوية" تؤكد كثيرًا على تحديد السمات التى تميز مجموعة ما، مع التأكيد عادة على مسألة الشخصيات النمطية، والحاجة إلى "صور إيجابية"، والبحث عن أشكال بديلة للسرد أكثر تناسبًا مع القيم المشتركة لمجموعة ما، وقد أدى ذلك إلى ازدهار نظرية ونقد وتاريخ للسينما من منظور أمريكى أفريقى (زنجى)، وأمريكى أصلى (هندى أحمر)، وإثنى، وشاذ (مزيج من المثليين الذكور والمثليات النساء).

وهذا التحول من التأكيد على القراءة الدقيقة للنصوص، معزولة عن سياقها، بدأ فى السبعينيات كعنصر من تناول الدراسات الثقافية للسينما والوسائط الأخرى. واكتسب قوة فى الثمانينيات عندما أصبحت سياسات الهوية – فى هذه الحالة: دراسة السينما من منظور محدد لمجموعة محددة – عنصرًا مهمًا فى الجدل السياسى داخل نطاق اجتماعى أكبر. وظهرت كتب لتجميع المقالات مثل "صور غير مفصح عنها: الإثنية والسينما الأمريكية"، و"عرض الأمريكيين الآسيويين على الشاشة"، والتى قدمت ثروة من التحليل النقدى المكرس لقضايا لم تستكشف إلى حد كبير بواسطة دراسات نظرية المؤلف أو الدراسة الأيديولوجية التى ركزت على الموضوع أكثر من النظام الاجتماعى الأوسع الذى ينتمى إليه هذا الموضوع. وكان الاهتمام إلى المنظور الموضوع فى سياق اجتماعى وتاريخى يمثل تحديًا للسمات التى كانت تؤخذ فى السابق على علاتها، مثل الزواج بين الرجل والمرأة الذى يدل على النهاية السعيدة، والتجسيد النمطى بدءًا من الشخصيات اللاتينية إلى اليهود، والتوحد مع الأبطال الذكور برغم الرغبة فى النجمات من النساء، وكان قلب هذه المواضعات بواسطة المتفرجين من المثليين والمثليات – الذين يرغبون فى شئ مختلف – يمثل انقطاعًا فى الادعاءات العامة للنظرية التقليدية فى السينما.

كما بدأت الثمانينيات دعوة للعودة إلى تاريخ السينما ألقت شكوكًا حول التواريخ القائمة للسينما. وظهرت دراسات مثل "بابل: الفرجة في السينما الأمريكية الصامتة" من تأليف ميريام هانسين، و"مجازات السينما: السينما الأمريكية في الستينيات" من تأليف ديفيد إي جيمس، و"نار ورغبة: أفلام اختلاط الأعراق في الفترة الصامتة" من تأليف جين إم جينز، وجميعها يبتعد تمامًا عن التقاليد السابقة لتعقب ظهور السينما كفن داخل سياقات قومية مختلفة. وهذه التواريخ التي تراجع التواريخ السابقة، تؤسس للتطبيق بتحليل أكثر دقة لسياقات أكبر ظهرت فيها الأفلام، وهي تضع باعتبارها عوامل اجتماعية، وتاريخية، واقتصادية، وأيديولوجية، والتي كانت تؤكد تقليديًا على ظهور السينما كفن، وعلى نظرية المؤلف باهتمامها بمركزية المؤلف باعتباره يمكن فهمه فقط من خلال الأفلام.

إن الافتراضات الجديدة التي ذكرناها سابقًا، والتي كانت تسعى إلى وضع سياق لفهم الأفلام، كانت تدعو أيضًا لتفسيرات مختلفة بين الجماهير المختلفة، والمقارنة بين هذه الاستجابات. وعلى سبيل المثال فإن النساء الزنجيات الأمريكيات كن أكثر استجابة بكثير من الرجال البيض بالنسبة لشخصية جولي داش في فيلم "بنات التراب" (١٩٩١)، والتي تحكي قصة أسرة أمريكية أفريقية كان عليها أن تصنع تغيرات في بداية القرن العشرين. وحتى الأفلام الجماهيرية من التيار السائد لم تعد يتم فهمها من منظور واحد، فقد ظهر أن المجموعات المختلفة تقرأ الأفلام على عكس المعنى الذي يفضله النقاد ومن يقومون بتسويق الفيلم، لذلك فإنهم يكتشفون معانٍ بديلة: وعلى سبيل المثال فإن أفلام الطعن بالسكين التي تجعل العنف ضد النساء "متعة"، تؤدي عادة بالمراهقين من الذكور إلى عبور التقسيم بين النوعين، والتوحد

مع "الفتاة الأخيرة" التى تهزم الرجل الشرير وتستعيد النظام. كما أن انحياز الناقد إلى إثنية معينة، وطبقة، ونوع، أصبح أيضًا عنصرًا معترفًا به علانية فى الدراسات السينمائية، حيث إن تعميم صوت النقد التقليدى أصبح يتزايد فى ارتباطه بمنظور الذكر الأبيض مغاير الجنسية، بحيث يصبح هو وجهة النظر الاجتماعية المعيارية.

ويستمر دارسو الدراسات السينمائية اليوم فى صياغة نظريات حول الأنماط العامة التى تتصف بها السينما، لكنهم يفعلون ذلك فى شكل يعطى اهتمامًا زائدًا بخصوصيات الزمان والمكان. وهناك تفسيرات "كثيفة"، تحاول فهم المنظورات المتعددة والمعانى المتفرقة التى يعطيها عمل ما ويحث عليها، وقد اكتسبت هذه التفسيرات أرضًا أصلب من التنظيرات التى ترى السينما كوسيط يقوم بوظيفته بطرق محددة سلفًا، ويصنع استجابات متسقة. وبدلا من أن تقوم السينما بوظيفة الرابط الاجتماعى لبناء أمة موحدة، أصبحت السينما تُرى باعتبارها منطقة ثقافية متنازع عليها إلى درجة كبيرة، ولم تعد متوافقة مع فهم واحد لهوية قومية أو أية هوية أخرى. لقد أصبح من الأهمية الكبرى أن تظهر مجموعات محددة – لا تجد فى العادة ما تستحقه من تجسيد – تطالب بمكان داخل الساحة الثقافية بشكل عام، والدراسات السينمائية بشكل خاص. وبالإضافة إلى النظريات الأوربية فى أغلبها لما بعد البنيوية، فإن هذه القوى غيرت من شكل الدراسات السينمائية، وطرحت طرقًا جديدة للإجابة عن السؤال الخالد: "ما هى السينما؟".

انظر أيضًا:

"نظرية المؤلف"، "النقد"، "السيميوطيقا"، "البنيوية وما بعد البنيوية".

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Bazin, André. *What Is Cinema?*. 2 vols. Translated and edited by Hugh Gray. Berkeley: University of California Press, 2005.

Bobo, Jacqueline. *Black Women as Cultural Readers*. New York: Columbia University Press, 1995.

Eisenstein, Sergei. *Film Form*. Translated by Jay Leyda. San Diego: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1977.

Feng, Peter X. *Screening Asian Americans*. New Brunswick, NJ and London: Rutgers University Press, 2002.

Friedman, Lester D. *Unspeakable Images: Ethnicity and the American Cinema*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1991.

Gaines, Jane M. *Fire and Desire: Mixed-Race Movies in the Silent Era*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 2001.

Gledhill, Christine, and Linda Williams, eds. *Reinventing Film Studies*. London: Arnold, and New York: Oxford University Press, 2000.

Hansen, Miriam. *Bable & Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991.

James, David E. *Allegories of Cinema: American Film in the Sixties*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1989.

Kracauer, Siegfried. *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2004.

Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Movies and Methods*, edited by Bill Nichols, vol. 2, 303–315. Berkeley: University of California Press, 1985.

Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.

Sarris, Andrew. *The American Cinema: Directors and Directions, 1929–1968*. New York: E. P. Dutton and Co, 1968.

Shohat, Ella, and Robert Stam, eds. *Unthinking Eurocentrism*. New York and London: Routledge, 1994.

Wood, Robin. *Personal Views: Explorations in Film*. London: Gordon Fraser, 1976. Revised edition; Detroit, MI: Wayne State University Press, 2006.

Bill Nichols

كتب هذا الفصل: بيل نيكولز

الفنون الرفيعة "Fine Art"

اشتبكت السينما فى حوار مع الفنون الرفيعة التقليدية، الفنون البصرية والأدب والموسيقى والمسرح والعمارة، وذلك بدءًا من ولادتها حتى الآن. والعلاقات بين السينما - "الفن السابع" - والفنون الأخرى علاقات متسعة ومعقدة. إن قدرة السينما على بناء عوالم مقنعة ذات عمق مكانى تستدعى فن العمارة ووظيفته إلى الذاكرة، بينما تمنح الموسيقى قوتها إلى السينما لتثير العواطف المجردة التى لا يمكن للكلمات أو الصور التعبير عنها. وتأكيد السينما على الجسد والعواطف الإنسانية يربطها بالمسرح والشعر. ولتأكيد السينما على السرد علاقات واضحة مع الرواية النثرية، والطبع فإن العنصر البصرى فى السينما يضعها جنبًا إلى جنب الفن التشكيلى. وعلاوة على ذلك فإن الطرق التى تشير فيها السينما إلى الفن تصب فى العديد من المعالجات الثقافية.

ولدت السينما من السيرك والفودفيل ومسرح العرائس، واشتبكت فى حوار مع الفنون والثقافة الراقية خلال مرحلتها المبكرة أو البدائية، عندما كانت لقطة واحدة تتضمن حركة فى الصورة كافية لجذب اهتمام المتفرج. لقد كان الرواد الأوائل لصناعة الأفلام واعين تمامًا بالفنون: لقد تلقى جورج ميلييس (١٨٦١-١٩٣٨) تعليمه كمصور تشكيلى أكاديمى، وبرغم أن الأخوين لوميير: أوجست (١٨٦٢-١٩٥٤) ولوى (١٨٦٤-١٩٤٨) قد تدربا كمهندسين ومصورين فوتوغرافيين، فإنهما أعادا تصوير الأماكن المألوفة فى لوحات الفنانين التأثيريين الفرنسيين فى تصويرهما للحياة اليومية وأماكن

الاسترخاء. كانت أفلام ميلييس ولومبير تتميز بالنكات والتوريات، والمحاكاة الساخرة، والألغاز، والرسائل المشفرة، والفوازير، والأحجيات حول كليشيهات التصوير التشكيلي. ففيلم لوى لومبير "لعبة الورق" (١٨٩٥) على سبيل المثال تستدعى مجازًا مألوفًا من التصوير النمطى الهولندى حتى لوحة سيزان "لاعبا الورق" (١٨٩٠-١٨٩٢). ولعبة الورق فى ذلك الفيلم تمثل طبيعة غير متوقعة للحياة الحافلة بالمفاجآت.

صناعة السينما القومية

من خلال تقاليد صناعات السينما القومية، قدمت الثقافات نفسها للجمهور فى الداخل والخارج معًا، ومن هنا فإن الوظيفة التى تلعبها الفنون فى تطور صناعات السينما القومية هى وظيفة بالغة الأهمية. فقبل الحرب العالمية الأولى وبعدها، ميزت صناعات السينما فى بلدان أوربا نفسها من خلال الإشارات إلى التقاليد الجمالية المحلية. وعلى سبيل المثال، كان فيلم جوفانى باسترونى الملحمى "كابيريا" (١٩١٤) يعتمد على التقاليد العظيمة للأوبرا الإيطالية، التى تحتشد بالديكورات الضخمة وجموع الكومبارس الهائلة. وفى ألمانيا كان فيلم روبرت فينه "مقصورة الدكتور كاليجارى" (١٩٢٠)، وفيلم إف دابليو مورناو "نوسفيراتو" (١٩٢٢) يتابعان اهتمام الرومانسية الألمانية بالجذور وبالذات الفردية، كما كانا يعتمدان أيضًا على الأسلوب البصرى للتعبيرية الألمانية، وكلا الفيلمين يصوران جيشان النفس من خلال الزوايا الحادة والأشكال المشوهة المألوفة فى لوحات التعبيرية الألمانية، والديكورات تجسد إحساس القلق الروحى، كما أن أماكن الأحداث الطبيعية توحى بسطح هادئ يخفى شرورًا غامضة. ومن أشهر الأفلام التعبيرية الألمانية فيلم فريتز لانج "ميتروبوليس" (١٩٢٧)، وهو فيلم معمارى

يقوم على تلميحات للتحليل النفسى، وصور لإلغاء الذاتية فى العالم الصناعى، وفى توجيه لانج للممثلين، وتناوله للجموع، كان متأثرًا بمسرح ماكس راينهارت الذى استخدم تكوينات نحتية لممثلين يشبهون البشر الآليين. ومن خلال تصميم لانج لمشاهد الجموع المنسابة – وذلك عمل رائع يدل على تحكم ورؤية إخراجيين – فإنه يوحى بإحساس استلاب الإنسانية من النفس البشرية.

وبالمقارنة مع ميل التعبيرية لما هو متجاوز للطبيعة، فإن ما يطلق عليها الطليعة الانطباعية الفرنسية فى العشرينيات كانت تميل إلى فهم للعالم النفسى الداخلى. إن فيلم جيرمين دولاك "مدام بوديه المبتسمة" (١٩٢٢) يستخدم تلميحات موسيقية ومؤثرات بصرية توحى بالتعقيدات النفسية فى قلب امرأة متزوجة غير سعيدة، ويصور ذاتًا أنثوية ممزقة بين الكبت الجنسى والرغبة فى التمرد على وضعها الأسرى. وازدهرت السريالية الفرنسية فى العشرينيات والثلاثينيات لاستخدامها تشبيهات غير متوقعة وتمزيقًا مقلقًا للأشياء. وتطور المخرج السريالى جان كوكتو الذى ينتمى إلى فن النخبة، من الكلمة إلى الصورة، والإشارات اللمسية والبصرية، فى فيلم "دم شاعر" (١٩٣٠)، وهو بذلك يستبق أسلوب الكولاج الذى استخدمه جان لوك جودار فى "بييرو المجنون" (١٩٦٥). وبشكل عام، فإن ميل السريالية إلى التمزيق يستبق أسلوب الموجة الجديدة الفرنسية فى التلاعب فى أفلامها بمصادر أدبية، وتصويرية، وموسيقية، وجماهيرية. وقبل اضطرابات مايو ١٩٦٨ وبعدها، قام مخرجو الموجة الجديدة الفرنسية – خاصة جودار – بمزج ميراث فترات مختلفة من تاريخ السينما، تتراوح بين الألعاب السريالية بالكلمة والصورة، إلى تجميع المونتاج على طريقة الفن البنائى السوفييتى.

ومع الحركات السينمائية الانطباعية، والسريالية، والتعبيرية، تبنت كل من السينما الفرنسية والألمانية خططًا للحركات الطليعية الحداثية. وعلاوة على ذلك، وحوالى عام ١٩٤١، نشر الفنانون المستقبليون الإيطاليون بيانًا حول السينما (لقد صنعوا أيضًا أفلامًا قليلة، ضاع معظمها). لكن صناعة السينما الصامتة الإيطالية ابتعدت عن التجريب الطليعي لتفضل سينما أكثر جماهيرية وأوبرالية، تعتمد على كتب ولوحات عظيمة من الثقافة الراقية. إن هذا التناول التثقيفى من جانب الإيطاليين أصبح نموذجًا لتطور السينما فى هوليوود أيضًا. والحلول الوسطى الإيطالية بين الإبهار الجماهيرى والأعمال الشهيرة، والترفيه الشعبوى والاهتمام بالقيم التصويرية، عاودت الظهور فى أعمال المخرج الأمريكى دى دابليو جريفيث، خاصة "مولد أمة" (١٩١٥)، "التعصب" (١٩١٦)، "براعم متكسرة" أو "الرجل الأصفر والفتاة" (١٩١٩)، وهذا الفيلم الأخير يدور فى إنجلترا فى العصر الفيكتورى، ويحتشد بأوكار تعاطى الأفيون والإشارات إلى البوذية، وهو ميلودراما تتأكد طموحاتها الفنية فى النهاية المأساوية حيث يموت كل أبطالها الثلاثة. ويتناول الفيلم موضوعات الإدمان على الخمر، والعنف العائلى، واختلاط الأجناس، مستخدمًا أسلوب تصوير مدرسة "ما قبل الرافاييلية" فى تجسيد لإنكار الذات عند الفتاة لوسى (ليليان جيش) برغم طبيعتها الحسية أيضًا.

النمط الفيلمى

برفع مستوى الميلودراما من خلال إشارات تاريخ الفن، فإن فيلم جريفيث "براعم متكسرة" مهد الطريق أمام الأنماط الفيلمية لتتحول من مجرد توليفات سردية إلى أعمال أكثر تعقيدًا من الناحية الجمالية. وسواء كان السرد يتناول قصة حياة فنان شهير (فى نمط فيلم سيرة حياة المشاهير)

أو موقعة حربية شهيرة (فى نمط الفيلم التاريخى)، فإن من الممكن رفع مستوى النمط الفيلمى إلى فيلم "الفن". وكما أشار الدارس تشارلز تاشيرو، فإن بعض الأفلام التاريخية تعتمد على استثناءات تصويرية كمصادر للمرحلة التاريخية، مثل فيلم ويليام ديتيريل "يواريز" (١٩٣٩) الذى أعاد حرفيًا تصوير لوحة جويا من عام ١٨١٤ "الإعدام فى الثالث من مايو ١٨٠٨"، كذلك فيلم ستانلى كوبريك "بارى ليندون" (١٩٧٥) المتأثر كثيرًا بلوحات البورتريه وتصوير الموضوعات النمطية فى القرن الثامن عشر، بدءًا من جوشوا رينولدز إلى جون كونستابل. أما فيلم بو فيديربيرج "إلفيرا ماديجان" (١٩٦٧)، فبرغم أنه لا يستدعى لوحة بعينها فإنه يحتشد بالألوان والمناظر الطبيعية والنسيج والأجواء الخاصة بالتصوير التشكيلى الانطباعى.

والأفلام الأمريكية من نمط سيرة حياة المشاهير، والتى تتناول حياة فنان، مثل فيلم جون هيوستون" مولان روج" (١٩٥٢) حول حياة إنرى دو تولوز لوتريك، وفيلم فينسينت مينيللى "شهوة الحياة" (١٩٥٦) حول فان جوخ، يمكن أن تعتبر أفلام فن بالمعنى الفضفاض للكلمة، فهذه الأفلام تميل إلى إعادة تدوير كليشيهات المجتمع حول الفنانين: مفاهيم العبقرية، والجنون، والطيش، والعذابات الداخلية، والمنفى، والقصص العاطفية. وهناك أفلام مختلفة مثل "تسور قانونية" (١٩٨٦) و"موديليانى" (٢٠٠٤)، توحى بأن صنع الفن يمضى جنبًا إلى جنب الحياة بقوة وتركيز وموهبة ونضال. وكما هو واضح فى شخصية والدو ليديكر (كليفتون ويب) فى فيلم "لورا" (١٩٤٤) من إخراج أوتو بريمينجر، (وهى شخصية ناقد فنى متغطرس – المترجم)، فإن هوليوود تقدم الشخصيات الفنية والأجواء المحيطة بها فى ضوء تدميرها لذاتها أو فسادها، كما أن التصوير التشكيلى بصفة خاصة يعادل المبالغة،

واللون، والأنثوية، والرذيلة، والأنانية. أما المخرج الفرنسى موريس بيالا فيتبنى تناولا اجتماعيًا ووجوديًا فى فيلمه "فان جوخ" (١٩٩١)، حيث الفن لا يزال استهلاكًا وتدميرًا للذات لا يترك مكانًا للأصدقاء والعائلة والزملاء. وفان جوخ كما تخيله بيالا تعرض لأحكام القيمة التى فرضتها فترته التاريخية على الفنان، والتى تفرض مفاهيم الأنوثة والإبداع والفردية، لكنه ليس تجسيدًا للفساد والانحلال.

والفيلم الموسيقى فى هوليوود، بتأكيده على الأزياء والألوان وتصميم الديكور جنبًا إلى جنب الموسيقى والرقص، هو نمط فيلمى يوحى بالعلاقة بين الفن والسينما من خلال أسلوب بصرى. ففى فيلم "أمريكى فى باريس" (١٩٥١) على سبيل المثال، يوحى تصميم الديكور بأسلوب الانطباعية الفرنسية. وفى نمط فيلمى آخر هو الفيلم نوار، تستخدم الإضاءة بالتظليل والمعمار القوطى لإظهار تأثير التعبيرية الألمانية، وهو الذوق الذى انتقل من أوربا إلى هوليوود. ومن الأمثلة المهمة الأخرى على الإشارة إلى الفن البصرى فى أفلام التشويق عند ألفريد هيتشكوك بدءًا من "سايكو" (١٩٦٠) وما بعده، إشارات إلى لوحات إدوارد هوبر (١٨٨٢-١٩٦٧)، الفنان الأمريكى الذى اشتهر بالمطاعم الخالية فى الليل، والفنادق المنعزلة على الطريق، والمناظر التى تخلو من البشر، والأفراد المعزولين. وفى أفلام الخيال العلمى ذات المسحة القريبة من الفيلم نوار، مثل فيلم ريدلى سكوت "بائع الأنصال" (١٩٨٢)، فإن الخليط الانتقائى للإشارات المعمارية من مختلف المراحل والأساليب تعطى الفيلم طابعًا غريبًا من الحنين إلى الماضى، إلى تاريخ أكثر أصالة، بطريقة تبدو كأنها تعادل ما يصوره الفيلم من فقدان الذاكرة وفقدان الذوق الرفيع.

السينما والفن

كان زواج الفن والسينما من خلال الأنماط الفيلمية فى السينما الأمريكية يصنع فى الأغلب توحدًا بين الفن من ناحية، والنخبوية والخداع من ناحية أخرى. ففى تاريخ السينما الأوربية، تطورت سينما الفن فيما بعد الحرب العالمية الثانية فى فرنسا وألمانيا وإيطاليا. وقال المخرج السينمائى وصاحب النظرية ديفيد بوردويل أن "سينما الفن الأوربية" هى طريقة أكثر من كونها نمطًا فيلميًّا، لأن مواضعاتها الأسلوبية تنبع من التعارض العام مع قواعد السينما الهوليودية، كما يقول أن أفلام ميكلانجلو أنطونيونى مثل "المغامرة" (١٩٦٠)، وأفلام إنجمار بيرجمان مثل "بيرسونا" (١٩٦٦)، ولدت من رفض الواقعية الجديدة الإيطالية لطريقة هوليوود فى حكاية القصص، بربط السبب بالنتيجة، والأبطال الذين يحققون الأهداف، والتأكيد على الإغلاق السردى (تحقق نهاية واضحة للقصة – المترجم). وهكذا فإن سينما الفن الأوربية اختارت الغموض، والحكايات التى لا تحل فى النهاية، والتعبير عن رؤية المخرج، والتصوير فى المواقع الطبيعية، ومزيج من القلق الوجودى والوعى الاجتماعى، وكانت هذه السينما بديلا لهوليوود فى الخمسينيات.

وساعد دور أندريا بازان المؤثر كناقد على نهضة الواقعية الجديدة الإيطالية، والموجة الجديدة الفرنسية. واعتمد فرانسوا تروفو على الاقتباسات الفنية من الانطباعية الفرنسية والتصوير التشكيلى الحداثى المبكر، فى أفلام مثل "جول وجيم" (١٩٦٢) و"فتاتان إنجليزيتان" (١٩٧٢)، وعلى النقيض فإن الواقعية الجديدة عند روبيرتو روسيللينى كانت فى العادة تنال المديح بفضل مظهرها الذى يشبه الجريدة السينمائية، ورفض مصادر تاريخ الفن. ومع ذلك فإن القول بأن الواقعية الجديدة الإيطالية موجودة خارج تاريخ الفن هو قول

ساذج، وعلى سبيل المثال فإن فقرة نابولى فى فيلم "بايزا" (١٩٤٦) (يمكن ترجمة اسم الفيلم إلى "أولاد البلد" أو "بلديات" - المترجم)، تتضمن علاقة بين الشخصية والخلفية، فالجندى الكبير والطفل الصغير يجلسان بين الأطلال، بما يوحى بنهاية نموذج التصوير التشكيلى فى عصر النهضة الذى يضع الشخصية الإنسانية فى مركز الصورة. إن المنظر الحضارى يمثل صورة للدمار والأنقاض، ومع ذلك فإن الشخصيتين تحتلان مركز الكادر، لذلك فإن الأطلال التى يجلسان وسطها تفصح بشكل عكسى عن الوظيفة الإنسانية للعمارة فى التقاليد التصويرية الإيطالية.

وينطبق نموذج بوردويل لسينما الفن الأوربية على الأفلام الحداثية التى تتأمل فن السينما ذاته، والتى ظهرت فى الستينيات، لكنها لا تتضمن أفلامًا ما بعد حداثية تحاكى أعمالا سابقة، مثل الأفلام التى ظهرت فى السبعينيات والثمانينيات. إن فيلم "العودة إلى المستقبل" (١٩٨٥) من إخراج روبرت زيميكس يحتوى على إشارات عديدة للأعمال النحتية متجاوزة الواقعية عند دوان هانسون، وفيلم بيرناردو بيرتولوتشى "الممتثل" (١٩٧٠) يستخدم أسلوب الديكورات الداخلية ذات المفارق الخادعة عند رينيه مارجريت. واستخدام لينا ويرتموللر للمساحات المعلقة فى الزمن فى فيلمها "الحب والفوضوية" (١٩٧٣) يردد أصداء الأجواء الميتافيزيقية فى لوحات جورجو دى سيريكو. ومن المهم أيضًا أن نتذكر أن هناك العديد من أفلام الفن الأخرى، لا تتبع تمامًا من ناحية نموذج بوردويل، وهى من ناحية أخرى قد لا يكون لها علاقة كبيرة بنوستالجيا ما بعد الحداثة. وبفضل فهم هذه الأفلام لتصنيفات تاريخ الفن، فإنها ليست مجرد نصوصًا استشهادية،

وليست أيضًا محاكاة سطحية تعوض الإحساس المتزايد بفقدان الذاكرة والأصالة. وهى أخيرًا ليست دائمًا مصاغة كرحلة فى الاغتراب الإنسانى، وليست ميلا لاستخدام الواقعية الجديدة لأسلوب النمر والاستكشات بديلا عن السرد المتماسك الذى يعتمد على العلاقة القوية بين السبب والنتيجة.

لقد كان سينمائيون مثل إف دابليو مورناو، وإيريك رومير، وألان كالفييه، وأندريه تاركوفسكى، واعين بتاريخ الفن لدرجة أنهم تجاوزوه، وتعاملوا معه كمخزون متوفر للصور. وأفلامهم يمكن أن يطلق عليها أفلام "الشكل البصرى" لأن هؤلاء السينمائيين يدمجون أفكارهم ورؤاهم للأنماط التصويرية فى أفلامهم. وعلى سبيل المثال فإن مورناو فى "توسفيراتو" يتناول بجدية الروابط بين لوحات المناظر الطبيعية وبين الذاتية، يصوغ صوره على لوحات كاسبر ديفيد فريدريك عن الجبال والضباب، والقمم المخيفة والصخور الضخمة، ويضع مورناو فى الكادر شخصيات إنسانية صغيرة وحيدة يصورها من الخلف، بحيث تتجاور مع هذه الفضاءات الطبيعية المليئة بإحساس السمو، وقيام مورناو بوضع متفرج داخلى يشابه استخدام فريدريك لشخص وحيد فى منظر طبيعى، للتأكيد على أن المنظر الطبيعى يمكن أن يكون اصطناعًا من ذهن شخص ما يشتاق إلى ما هو إلهى، أو يشعر بإمكانية الرعب. لذلك فإن "توسفيراتو" يمثل نقطة التقاء بين السينما والفن فى سياق السينما التعبيرية الألمانية الصامتة باعتبارها صناعة سينما قومية. إن الشكل البصرى ذو علاقة وثيقة بالتوتر بين التصوير النيوكلاسيكى والتصوير الرومانسى الفرنسى فى فيلم إيريك رومير "ماركيز أوه" (١٩٧٦)، وهو اقتباس عن رواية قصيرة من

تأليف هاينريش فون كلاسيت. ومن خلال تجاور حسية الكلمة والسمات الاستنباطية للصورة، فإن روميـر يطرح أسئلة حول التعارض بين عقلانية مرحلة التنوير والاندفاع الرومانسى. وفيلم تاركوفسكى "أندريه روبليف" (١٩٦٩) يستخدم حركات الكاميرا الناعمة، ولقطات الأبواب والنوافذ، لكى يستكشف الطاقة الساحرة الآسرة فى تصوير الأيقونات الدينية. وبالمثل فإن استخدام لقطات قريبة عديدة للأشياء، ونظام لونى صارم، فى فيلم ألان كالفاليه "تيريز" (١٩٨٦)، يربط بين نمط التصوير التشكيلى للطبيعة الصامتة، وذل الخدم، وخضوع الأنوثة.

والأفلام التى هى جزء من تقاليد صناعة سينما قومية ما (سواء كان لها أم لم يكن ارتباط بحركة طليعية)، وأفلام الفن الحداثية وأفلام المحاكاة ما بعد الحداثية، وأفلام الشكل البصرى، تتداخل فى مرونة هذه التصنيفات، وتشهد على ثراء اللقاء بين الفن والسينما. وبرغم أن ذروة عصر سينما الفن الأوربية قد انتهت، فإن السينما القادمة من آسيا، ومن الشرق الأوسط، وأمريكا اللاتينية، وأفريقيا، تستحق الكثير من الدراسة الدقيقة فى ضوء العلاقة بين السينما والفن. وعلى سبيل المثال فإن السينمائى الإيرانى عباس كياروستامى يستخدم تفصيلات الصور، والمناظر الطبيعية الشاسعة، التى تعتمد كثيرًا على أسلوب التصوير الفارسى للوحات صغيرة ومنمنمات، وهو ما يظهر فى أفلامه "طعم الكرز" (١٩٩٧)، و"سوف تحملنا الريح" (١٩٩٩). كما أن فيلم سيرجى باراجانوف "لون الرمال" (١٩٩٨). يجمع بين الثقافة الفولكلورية الروسية وفنون الأداء الروسية، وفى نفس الوقت فإن بعض تكويناته يمكن بسهولة أن

نطلق عليها لوحات، وتنتقل من الشاشة إلى المعارض الفنية. وبرغم أن معظم العمل النقدى حول السينما والفن اعتمد على دراسات حالة أوربية، فقد أصبح من الملح تمامًا معالجة التقاليد البصرية الإسلامية والأفريقية لكى يتحقق فهم أفضل لأفلام الفن التى تم صنعها فى هذه المناطق من العالم. لقد اعتمدت السينما اليابانية والصينية بقوة على التقاليد القومية للطباعة بقطع الخشب، والتصوير التشكيلى، على اللفائف.

كما أن السينما الطليعية الأمريكية فى الستينيات والسبعينيات تأثرت بنزعة استخدام أقل التقنيات فى الفنون البصرية. وأفلام آندى وراهول، ومايكل سنو، وهوليس فرامبتون، وبول شاريتس، ذات علاقة بأعمال فنانين مثل كارل أندريه، وروبرت موريس، ودونالد جود، وروبرت سيمثسون، وقد عملوا جميعًا فى مختلف الوسائط. وفى ضوء هذا الوعى بأن الذى يستمر فى المعارض الفنية يكون ذا علاقة مع ما يحدث على الشاشة، فإن الفنانة الأمريكية إليانور أنتين (ولدت عام ١٩٣٥) صكت تعبير "صندوق أسود، مكعب أبيض"، ويشير المصطلح الأول إلى السينما، والثانى إلى المعرض الفنى. واستخدمت هذه العبارة بشكل متزايد بواسطة الفنانين الذين يعملون فى السينما والفيديو، ربما لأن الكثير من المنتجات التى تصنع باستخدام مزيج من الوسائط قد أذابت الحدود الفاصلة بين النحت، والسينما، والعمارة، وفن الفيديو، والتصوير التشكيلى.

انظر أيضًا:

"سينما الفن"، "التعبيرية"، "السريالية".

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Andrew, Dudley. *Film in the Aura of Art.* Princeton, NJ: Princeton University Press, 1984.

Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film.* Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

Dalle Vacche, Angela. *Cinema and Painting: How Art Is Used in Film.* Austin: University of Texas Press, 1996.

———, ed. *The Visual Turn: Classical Film Theory and Art History.* New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2002.

Deleuze, Gilles. *Cinema.* Vol. 1: *The Movement-Image.* Vol. 2: *The Time-Image.* Translated by Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986–1989.

Desser, David, and Linda Ehrlich, eds. *Cinematic Landscapes: Observations on the Visual Arts and Cinema of China and Japan.* Austin: University of Texas Press, 1996.

Eisner, Lotte. *The Haunted Screen: German Expressionism and the Influence of Max Reinhardt.* Translated by Roger Graves. Berkeley: University of California Press, 1977.

Hollander, Anne. *Moving Pictures.* New York: Knopf: 1989.

Schrader, Paul. *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer.* New York: Da Capo Press, 1998.

Tashiro, Charles. *Pretty Pictures: Production Design and the History Film.* Austin: University of Texas Press, 1998.

Angela Dalle Vacche

كتبت هذا الفصل: أنجيلا دالى فاكى

فنلندا "Finland"

خلال أيام الذروة بين الثلاثينيات والخمسينيات، كانت صناعة السينما المحلية فى فنلندا تشبه صورة مصغرة من صناعة السينما فى هوليوود، لكن مع سمات قومية واضحة تعتمد على الموقف التاريخى والسياسى للبلاد. وعلى سبيل المثال، وبسبب القمع الروسى عندما كانت فنلندا لاتزال دوقية تحت حكم روسيا القيصرية، فقد كان الإنتاج المحلى يعتبر مشروعًا وطنيًّا يهدف إلى تعزيز هوية الشعب الفنلندى من جانب، وإلى تقدم فنلندا وشعبها إلى الأمم الأخرى من جانب آخر. لذلك فإن الأفلام الأولى المنتجة فى فنلندا كانت أفلامًا تسجيلية قصيرة عن مناطق طبيعية وصناعية.

البدايات

كانت فنلندا تتمتع بالحكم الذاتى، لكنها كانت جزءًا مضطهدًا من الإمبراطورية الروسية منذ بدايات القرن التاسع عشر حتى أصبحت جمهورية مستقلة في عام ١٩١٧. وكان أول فيلم روائى طويل يتم صنعه في فنلندا هو "مهربو الخمور" الذى عرض لأول مرة فى عام ١٩٠٧، وكان الفيلم – الذى لم يتبق منه إلا القليل من الصور الفوتوغرافية – نتيجة مسابقة فى السيناريو تهدف إلى خلق سينما قومية. لكن القمع الروسى، وما حدث فى أعقابه من حرب أهلية – الصراع بين البلاشفة المنحازين للروس، والقوميين من الجناح اليمينى، فى أعوام ١٩١٧ و ١٩١٨ – أدت جميعًا إلى تثبيط بذل

مزيد من الجهد لإنشاء صناعة سينما قومية. وكان الصراع من أجل جمهورية مستقلة جديدة يحكمها القوميون سببًا فى تأخير تقدم صناعة السينما طوال عقد آخر. ولهذه الفترة تعود أيضًا واحدة من أقدم سلطات الرقابة السينمائية فى العالم، والتى كانت تابعة للدولة، وتركت تأثيرها على تطور أهداف وجودة السينما الفنلندية. فقد كان لديها السلطة فى أن تقرر على وجه الخصوص ليس فقط الأفلام التى يمكن عرضها، لكن الأفلام "ذات القيمة" التى تستحق إعفاءها من ضريبة الملاهى. وطوال العقود الأولى، كان المفهوم السائد القومى فيما يتعلق بالسينما أنها "ملاهى" – أى أنها ليست فنًا – لذلك فإنها سلع استهلاكية لابد من دفع الضريبة عنها.

ومن بين الشخصيات المهمة فى بدايات السينما الفنلندية إيركى كارو (١٨٨٧-١٩٣٥) الذى أسس شركة إنتاج سينمائى تدعى "سوومى" فى عام ١٩١٩، وقام بإخراج عدد قليل من الأفلام الميلودرامية الناجحة التى تدور أحداثها فى الريف. وكان عقد الثلاثينيات هو فترة تماسك صناعة السينما الفنلندية، وفيها أصبحت شركة "سوومى" – مع شركة "سوومين"، التى أسسها كارو أيضًا – شركة إنتاج متكاملة تمامًا، وسيطرت على الحقل السينمائى حتى الستينيات. ومن المنتجين المهمين الآخرين للأفلام الروائية الطويلة شركة آدامز، وفينادا، بينما تخصصت شركة "آهو وسولدان" فى الأفلام التسجيلية المتميزة.

وعند نهاية مرحلة السينما الصامتة تم إنتاج عدد قليل من الأفلام، معظمها كانت مسرحيات وروايات درامية فنلندية تحولت إلى أفلام. وعلاوة على أفلام الميلودراما الريفية، أو الكلاسيكيات، كانت هناك أيضًا أفلام كوميدية معاصرة تدور فى أجواء المدن، ومن بطولة نجوم مثل تاونو بالو (١٩٠٨-١٩٨٢) وآنسا إيكونين (١٩١٣-١٩٨٩).

وكان الجزء الأكبر من صناعة السينما الفنلندية مترددًا بشأن التحـول إلى السينما الناطقة فى بداية الثلاثينيات، لكن ما بدا أنه مخاطرة اتضح أنـه منجم للذهب، لأن الشعب الفنلندى أحب الاستماع للغته منطوقة على الشاشة الفضية. وكان الفيلم الناطق الأول هو "يرتدى مثل آدم، وقليلا مثـل حـواء أيضًا" الذى عرض فى يناير ١٩٣١. وكانت الأفلام الأجنبية الناجحة، خاصة السويدية، يتم اقتباسها إلى أجواء فنلندية، كما أن الروايات الشعبية تحولـت إلى سيناريوهات سينمائية. وللمرة الأولى كانت الأفلام المحلية قادرة علـى التنافس مع الأفلام الأجنبية، ومع ذلك فإن قليلا من البلدان استوردت الأفلام الفنلندية. ومن أشهر أفلام فترة ما قبل الحرب العالمية الثانية "موت مسروق" (١٩٣٨) والذى كان يمثل فنلندا فى أسابيع الأفلام والمهرجانات، لكن السويد كانت الوحيدة التى استوردته. وكان مخرجه هو نيركى تابيوفـارا (١٩١١-١٩٤٠) الذى أخرج أربعة أفلام روائية طويلة فقط، وأسهم موته البطـولى خلال الأيام الأخيرة من "حرب الشتاء" فـى عـامى ١٩٣٩و ١٩٤٠ فـى أسطورته عن العبقرية التى فقدتها السينما الفنلندية. وكان هـذا الفـيلم مـن تصوير إيريك بلومبيرج (١٩١٣-١٩٩٦) الـذى سـوف يخـرج "الظبـى الأبيض" (١٩٥٢)، احد أشهر الأفلام الفنلندية على المستوى العالمى، والذى بالجائزة الدولية فى مهرجان كان السينمائى فى عام ١٩٥٣، والكرة الذهبيـة فى الولايات المتحدة فى عام ١٩٥٧.

واستمر إيقاع الإنتاج مسرعًا خلال سنوات الحرب (١٩٣٩-١٩٤٤)، برغم الظروف الصعبة، ونقص الفيلم الخام، والقـصف المـستمر لمدينـة هيلسنكى، واستدعاء العديد من المصورين الفوتوغرافيين والفنيين من الذكور إلى الجبهة. وبسبب عقبات مثل المقاطعة التجارية، تناقص استيراد الأفـلام الأجنبية، وتزايد طلب أصحاب دور العـرض والمـوزعين علـى الأفـلام

الجديدة. وظهرت عدة ميلودرامات تاريخية مثل "فالس الصعلوك" (١٩٤١) و"كاثرين والكونت" (١٩٤٣)، بالإضافة إلى أفلام التهريج الحربية الجماهيرية. وبالقرب من نهاية الحرب، كانت هذه الأفلام تسخر بوضوح من الجيش السوفييتى المعادى، كما فى سلسلة تقدم صديقين فى الجيش فقط هما "رايمى وروميانين" (١٩٤١، ١٩٤٣، ١٩٥٢)، وبعد اتفاقية السلام بين فنلندا والاتحاد السوفييتى فى عام ١٩٤٤، سحبت السلطات الفيلمين الأولين من السوق حتى لا تثير حنق الجار على الحدود الشرقية، الذى أصبح الآن شريكًا تجاريًا مهمًا.

سينما ما بعد الحرب

علاوة على القيود المفروضة من خلال ضريبة الملاهى المزعجة، كان هناك شكل آخر من تدخل الدولة فى صناعة السينما، يتمثل فى المنح والجوائز التى بدأت فى النصف الأخير من الأربعينيات. وبعد تأسيس مؤسسة السينما الفنلندية فى عام ١٩٦٩، أصبحت الدولة جزءًا مهمًا فى عملية الإنتاج، وشرطًا أساسيًا لوجود صناعة السينما فى البلاد. لكن بعيدًا عن شكل "دعاية الدولة الشمولية"، كان تأسيس المؤسسة أولا وقبل كل شئ خطوة لحماية الصناعة بما يعكس المشاعر الوطنية. وبحلول الستينيات، تغيرت المواقف تجاه السينما فى دول شمال أوربا، وبدأ تزايد إدراكها كفن فى حدّ ذاتها. وطبقًا لفهم مشترك، فإن الحكومة مسئولة عن إعطاء دعم للتطور الفنى للسينما كما هو الحال فى الأدب والفنون الجميلة.

وأنتجت السلطات الفنلندية جرائد سينمائية تسجل الموقف السياسى المعاصر خلال الحرب العالمية الثانية، وهناك مخزون تسجيلى كبير أنتجه الجيش الفنلندى، وتم تخزينه الآن فى أرشيفات. وقامت الحكومة بتمويل فيلم

فى عام ١٩٥١ يسجل مجهودات الأمة لتسديد الديون القومية الثقيلة بسبب الحرب ضد الاتحاد السوفييتى، وكان نموذجًا للفيلم التسجيلى خلال الأربعينيات والخمسينيات. لقد كان الشعب الفنلندى فخورًا تمامًا بأنه كان الشعب الوحيد فى عالم ما بعد الحرب العالمية الثانية الذى قام بتسديد ديون الإصلاح التى مولتها الحكومة الأمريكية. والفيلم ينضح بالفخر والثقة فى الذات، مثل الأفلام التسجيلية التى صنعت فى الفترة المبكرة من الاستقلال.

وأدى زوال الأوهام فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية إلى التأثير فى موضوعات الأفلام الروائية الطويلة: تراجعت الكوميديا الخفيفة والقصص الرومانسية لتفسح الطريق أمام الدراما الاجتماعية التى تصور مشكلات الناس الذين يعيشون على حدود المدن. وكان إدفين لين (١٩٠٥-١٩٨٩) من أهم أبناء جيل ما بعد الحرب من المخرجين، وأنتج فيلم "ظلال الصيد" فى عام ١٩٤٥، كما أخرج أشهر الأفلام الفنلندية على الإطلاق "الجندى المجهول" (١٩٥٥)، وهو أول حكاية واقعية عن الحرب، وأدى النجاح التجارى دون قصد إلى أزمة انتهت بإفلاس شركة "سوومين"، لتفادى دفع ضريبة على الملايين التى ربحها الفيلم، ثم استثمرت الشركة أموالها فى أفلام جديدة مصنوعة على عجل وذات جودة أقل.

وعلى قمة الوضع القلق خلال الستينيات، مع تزايد تكاليف الإنتاج وتناقص عدد الجمهور مما أدى إلى إغلاق أبواب عدد من دور العرض، تلقت صناعة السينما ضربة عندما أضرب اتحاد الممثلين بسبب تراجع الأجور. لكن الإضراب لم يوقف الإنتاج السينمائى، وبدلا من ذلك أدى إلى ظهور جيل كامل من الممثلين الجدد، ظهروا فى بعض الأفلام كان أشهرها Kapy selan alla (١٩٦٦) عن سيناريو الكاتبة ماريانا ميكولا، وإخراج ميكو نيسكانين (١٩٢٩-١٩٩٠). وكان هناك كاتبات سيناريو عديدات فى تاريخ

السينما الفنلندية، ففى العشرينيات تحولت مسرحيات مينا كانت (١٨٤٤-١٨٩٧) وماريا جوتونى (١٨٨٠-١٩٤٣) إلى أفلام، كما أن أفلام فالنتين فالا (١٩٠٩-١٩٧٦) الكوميدية الجماهيرية فى الثلاثينيات والأربعينيات كان نتيجة التعاون مع بطلته الرئيسية ليا جوتسينو (١٩١٠-١٩٧٧) والكاتبة كريستى بيرجروث (١٨٨٦-١٩٧٥).

لكن الأغلب فى تاريخ السينما الفنلندية هم الرجال، مثل ريستو أوركو (١٨٩٩-٢٠٠١)، رئيس مجلس إدارة شركة "سوومى"، وتويفو ساركا (١٨٩٠-١٩٧٥) رئيس شركة "سوومين"، وهما اللذان سيطرا على شاشات فنلندا كمخرجين عبر ثلاثين عامًا. وظهرت أولى المخرجات فى أوائل الستينيات، وهى ريتفا أرفيلو (ولدت عام ١٩٢١) والتى فازت بجائزة الدولة عن فيلمها فى عام ١٩٦١. ومع ذلك فسوف تمر عشرون عامًا أخرى قبل أن تمكن النساء من تأسيس وضعهن فى الصناعة، مثل تويجا مايا نيسكانين (ولدت فى عام ١٩٤٣) التى أخرجت "الوهم الكبير" (١٩٨٥)، وكايسا راستيمو (ولدت عام ١٩٦١) التى أخرجت "مأساة محترمة" (١٩٩٨). ومن بين أنجح النساء فى السينما الفنلندية منذ بدايات الثمانينيات بيريو هونكا سالو (ولدت عام ١٩٤٧) الذى أخرجت أفلامًا تسجيلية مثل "آتمان" (١٩٩٦)، و"ثلاث غرف للحزن" (٢٠٠٤)، وحصلت على العديد من الجوائز فى مهرجانات عالمية.

وأسهم تأسيس المؤسسة السينمائية الفنلندية فى تغيرات جوهرية فى الصناعة خلال السبعينيات. فاختفت الشركات القديمة بنظم إداراتها المعقدة، وظهرت شركات صغيرة كان يديرها فى العادة السينمائيون أنفسهم. وكان هذا متسقًا مع النظرة المعاصرة للمخرج السينمائى باعتباره "مؤلفًا" يملك

السلطة الكاملة على الإنتاج، بما فى ذلك حق النسخة النهائية. وقد أدت هذه النظرة إلى ظهور جيل من مخرجى السينما المستقلين الذين يكتبون سيناريوهات أفلامهم بأنفسهم، ويؤسسون أيضًا - مثل يورن دونر (ولد عام ١٩٣٣) - شركات إنتاج أفلامهم. كان دونر أيضًا كاتبًا مشهورًا، وأخرج أفلامًا مثل "تسعة وستون" (١٩٦٩) وأفلام أخرى كانت أمثلة لأفلام البورنو الخفيفة آنذاك، بينما كانت أفلام ريستو يارفا (١٩٣٥-١٩٧٧) تعكس النقد الاجتماعى لتلك الفترة فى أفلام مثل "غاز فى الأوردة" (١٩٧٠) و"عام الأرنب" (١٩٧٧).

وعند نهاية القرن حدث تغير مهم آخر، فقد اتضح أنه ليس من الممكن لأى بلد وحده من شمال أوربا أن يوفر الأموال لإنتاج فيلم روائى، وكان الإنتاج المشترك مطلوبًا بين البلدان والمؤسسات السينمائية والشركات التليفزيونية فيها. وكانت النتيجة عمليات طويلة من جمع الأموال واتخاذ القرارات حيث أصبح نمط أفلام "التراث" هى الوحيدة التى يمكن إنتاجها، مثل "حرب الشتاء" (١٩٨٩)، بمشاهد الجموع المعقدة التى تصور المواقع الحربية.

ومنذ الثمانينيات وما بعدها، كان الحل الفنلندى للموقف يتم تقديمه بواسطة جيل آخر من المخرجين السينمائيين مثل آكى (ولد عام ١٩٥٧) وميكا كوريسماكى (ولد عام ١٩٥٥) فى المقدمة، والذين صنعوا أفلامًا ذات ميزانيات صغيرة بوحدات صغيرة متحركة. وإذا كان ميكا قد انتقل إلى حياة فنية على المستوى العالمى، فإن آكى ظل فى فنلندا، وفيًّا لأسلوبه الصارم المتأمل لذاته، فى أفلام مثل "فتاة مصنع الثقاب" (١٩٩٠)، و"رجل بلا ماضى" (٢٠٠٢)، وهو يميل فى أفلامه لفحص مشاعر الحنين التى تعالج

الذاكرة الجماعية الجماهيرية للأجيال الفنلندية في فترة ما بعد الحرب. ومخرجو جيله الآخرون يستخدمون الواقعية المركزة ذات الميول ما بعد الحداثية، مثل السرد المنقسم والشخصيات التي تحاكي شخصيات في أعمال سابقة. وكان فيلم تيمو كويفو سالو (ولد عام ١٩٦٣) من نمط سيرة الحياة، الذي أخرجه في عام ٢٠٠١، عن مغني المعارضة إيروين جودوين الشهير في السبعينيات، أو فيلم بيكا ليتو "تانجو كباريه" (٢٠٠١)، الذي يصور الراقصة المشهورة آيرا ساميولين، مثالين لتلك الأفلام. وتلك الأشكال للتذكر لم تكن تنتهي دائمًا إلى النجاح التجاري، بينما كانت الأفلام التي تصور حروب فنلندا المستقلة تنجح دائمًا في تغطية تكاليفها.

انظر أيضًا:

"السينما القومية"، "الحرب العالمية الثانية".

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Cowie, Peter. *Finnish Cinema*. Helsinki: Suomen elokuvasäätiö, 1990.

Hillier, Jim, ed. *Cinema in Finland*. London: British Film Institute, 1975.

Nestingen, Andrew, and Trevor G. Elkington, eds. *Transnational Cinema in a Global North: Nordic Cinema in Transition*. Detroit, MI: Wayne State University Press, 2005.

Soila, Tytti, ed. *The Cinema of Scandinavia*. London: Wallflower Press, 2005.

Soila, Tytti, Astrid Söderbergh Widding, and Gunnar Iversen. *Nordic National Cinemas*. London and New York: Routledge, 1998.

Tytti Soila

كتبت هذا الفصل: تيتي سويلا

فرنسا "France"

منذ الحرب العالمية الأولى، حددت السينما الفرنسية نفسها من خــلال علاقة مترددة بالسينما الهوليودية. فبرغم أن السينما الفرنسية كانت هى القوة المسيطرة فى السوق العالمية حتى الحرب العالمية الأولى، حيث إن تأثيرها امتد إلى أستراليا، ففى العقود التالية ناضلت السينما الفرنسية لمجرد الإبقــاء على جمهورها الفرنسي. كما أن النجوم الفرنسيين – الذين كــانوا ينــالون التقدير لاستقلاليتهم وقدرتهم على تقديم "الجوهر الفرنسى" عبر العالم كله – لعبوا دورًا مهمًا فى هذه الحرب الشعواء بين السينما الفرنــسية وهوليــوود. وبرغم أن كثيرين قد يجادلون بأن تلك معركة خاسرة، فإن الفيلم الفرنــسى يستمر فى السيطرة على دور العرض الفرنسية كما كان الحال دائمًا، كما أن الجمهور يشاهد التليفزيون اليوم. لكن وفى بداية فإن الفرنسيين هــم الــذين اكتشفوا السينما كما نعرفها.

السينما الصامتة: ١٨٩٥-١٩٢٩

ينسب اختراع السينما إلى أوجست (١٨٦٢-١٩٥٤) ولــوى لــوميير (١٨٦٤-١٩٤٨)، الشقيقين اللذين نظما ما يعتقد الآن على نطاق واسع أنــه أول عرض سينمائى فى ٢٨ ديسمبر ١٨٩٥، فى جران كافيه فــى بــاريس باستخدام "سينماتوغراف" لوميير الذى كان كاميرا وآلة عرض فــى وقــت واحد. لكن المخترع الأمريكى توماس أديسون (١٨٤٧-١٩٣١) هو الــذى ابتكر الشريط الخام ذاته منذ عام ١٨٨٩، غير أن الأخوين لوميير هما اللذان

اخترعا السينما كحدث للتسلية الجماهيرية حيث يجلس المتفرجون أمام صورة تسقط على شاشة، بأفلام مثل "وصول القطار إلى المحطة" (١٨٩٥)، و"الموظفون يغادرون مصنع لوميير" (١٨٩٥)، و"هدم حائط" (١٨٩٦). وكان مصورو لوميير يجوبون أنحاء العالم لتصوير أحداث شهيرة، وقاموا بتجميع ما يزيد على ألف فيلم خلال العامين التاليين. وكان المنافس الأكبر لهما فى فرنسا هو جورج ميلييس (١٨٦١-١٩٣٨) بآلة "كاينيتوجراف"، وأسس شركة "ستار فيلم" فى عام ١٨٩٦، والتى تخصصت فى الحواديت السحرية والخيالية، على النقيض من الأخوين لوميير اللذين كانا يركزان على "الأحداث الحقيقية". وبعد أن أنتجت شركة ستار ما بين ٦٠٠ و ٨٠٠ فيلم، أفلست فى عام ١٩١٤، وتوقف ميلييس عن صنع الأفلام فى عام ١٩١٩.

والشخصية المهمة الثالثة فى تطور السينما الفرنسية هو شارل باتيه (١٨٦٣-١٩٥٧) بآلة "إيكنيتوجراف"، وأسس شركة "إخوان باتيه" مع شقيقه إميل فى سبتمبر ١٨٩٦، وبدءًا من عام ١٩٠٢ كان شعار الشركة - الديك الأحمر - مرادفًا للسينما فى كل أنحاء العالم. وغادر شارل باتيه فرنسا إلى الولايات المتحدة فى عام ١٩١٤ بسبب أن العديد من أهم فروع شركته كانت فى المنطقة التى احتلها الألمان. ومن إسهامات باتيه المهمة فى تطور السينما هو أنه بدأ فى عام ١٩٠٧ النظام الثلاثى للإنتاج والتوزيع والعرض الذى يميز صناعة السينما الحديثة، وفى ظل هذا النظام كان أصحاب دور العرض يستأجرون الأفلام من خلال شركات التوزيع. وسرعان ما تضاعف عدد شركات، الإنتاج، ومن بينها شركة ليون جومون التى كانت تستخدم "كرونو فوتوجراف" ويعمل لديها أول مخرجة سينمائية هى أليس جى (١٨٧٣-١٩٦٨).

وتعتبر الفترة بين ١٩٠٨-١٩١٤ هى العصر الذهبى للكوميديا، فخلال هذه الفترة برز نجوم مثل ماكس ليندير (١٨٨٢-١٩٢٥)، الممثل الكوميدى الرائع الذى ترك تأثيرًا قويًا على ممثلين كوميديين مثل شارلى شابلن وهارولد لويد، كما ظهر مخرجون مثل جان دوران (١٨٨٢-١٩٤٦) بالإضافة إلى فنان التحريك إميل كول (١٨٥٧-١٩٣٨). وكان الاقتباس عن الروايات شائعًا، وبدأ الفيلم الروائى الطويل فى الظهور فى عام ١٩١١، بالإضافة إلى مسلسلات المفتشين السريين التى ارتبطت بالمخرج لوى فوياد (١٨٧٣-١٩٢٥). كما اشتهرت تلك الفترة أيضًا ظهور شركة "فيلم الفن"، التى تأسست جزئيًا بواسطة باتيه فى فبراير ١٩٠٨، وكانت مشهورة بإنتاج الدراما التاريخية المصورة سينمائيًا، مثل اغتيال الدوق دو جيز" (١٩٠٨) من إخراج أندريه كالميت (١٨٦١-١٩٤٢) وشارل لو بارجى (١٨٥٨-١٩٣٦) الذى مثل أيضًا دورًا رئيسيًا، مع موسيقى كامى سان صانس.

وأدت منافسة الأفلام الأمريكية والاسكندنافية إلى إضعاف السيطرة الفرنسية فى العالم بحلول عام ١٩١٢، ومع بدء الحرب العالمية الأولى فى أغسطس ١٩١٤ توقف الإنتاج الفرنسى تمامًا، وبعد ستة شهور من الركود عام الإنتاج بطيئًا مع أفلام مثل مسلسل "مصاصو الدماء" (١٩١٥) من إخراج فوياد، وهو المسلسل الذى قدم واحدة من أشهر نجمات السينما الصامتة العظيمات، وهى ميوزيدورا (١٨٨٩-١٩٥٧)، التى حققت جماهيرية كبيرة فى دور مصاصة الدماء إيرما فيب.

بعد الحرب العالمية الأولى

كانت أبرز سمة لفرنسا ما بعد الحرب العالمية الأولى بالنسبة لدارسى السينما هى اجتماع الثقافة السينمائية حول أول حركة طليعية وأول

مجموعات من عشاق السينما. كان هناك جيل جديد من المثقفين ألهمه تـدفق الأفلام الهوليودية، واهتم بالسينما، وظهرت حساسية طليعية كان حامل لوائها الصحفى الذى أصبح مخرجًا لوى ديلـوك (١٨٩٠-١٩٢٤)، وكـان لهـذه الحساسية تأثير عميق على تطور السينما كشكل فنى قومى، خاصـة علـى الموجة الجديدة فى أعقاب الحرب العالمية الثانية. وبرغم أن ديلوك توفى فى عام ١٩٢٤، فإن اسمه التصق بجائزة لها احترامها لأفضل فيلم، كما أثـرت كتاباته على الفكر الفرنسي وعلى الدراسات السينمائية الفرنسية حتى الآن.

كانت السينما بالنسبة إلى ديلوك يجب أن تكون "سينمائية" و"فرنـسية"، ويجب أن تعبر عن خصوصية الوسيط السينمائى كشكل فنى وتـشجع فـى الوقت ذاته على معارضة مفهوم السينما كوسيلة تسلية. وكانت الانطباعية – التى ارتبطت بديلوك – فكرًا فـضفاضًا ولا يتـسم بالاتـساق. لقـد كـان الانطباعيون يناهضون التقاليد الواقعية التصويرية للسينما الفرنسية، ويبحثون عن الإلهام فى المونتاج وفى أساليب الكاميرا عند مخرجى هوليوود الجـدد، الذين ابتعدوا عن التقديم التسجيلى أو المسرحى للقصة. وبرغم أن أفلامًا مثل "العجلة الدوارة" (١٩٢٣) من إخراج أبيل جانص، و"السحر الجديد" (١٩٢٣) من إخراج مارسيل ليربييه، اعتبرت بواسطة الجمهـور المعاصـر أفلامًـا ميلودرامية، فإنها استخدمت مونتاجًا إيقاعيًا، ولقطات وجهات النظر، والبؤرة الناعمة، وحيلا بصرية مثل الطبع المتعدد للإيحاء بتجارب ذاتية. وكان هناك كتاب مخرجون ارتبطوا بالحركة مثـل جيـرمين دولاك (١٨٨٢-١٩٤٢) والتى أكملت فكرة أن السينما تعمل مثل اللغة، لكن التراث الأهم الذى تركه الانطباعيون هو فكرة أن السينما شكل فنى أكثر من كونها وسيلة للترفيـه. واستمر تأثير ديلوك بعد وفاته ظاهرًا فى أعمال مخرجين مثل دولاك، وجان

إبستين (١٨٩٧-١٩٥٣)، وأبيل جانص (١٨٨٩-١٩٨١)، ومارسيل ليربييه (١٨٨٨-١٩٧٩)، والذين ظلوا متأثرين بأهداف الانطباعية بينما استمروا فى اتجاهات مختلفة. وتركت الدادائية والسريالية أثرهما على حركة طليعية ثانية فى عامى ١٩٢٣ و ١٩٢٤، وقام المصور الفوتوغرافى الأمريكى مان راى (إيمانويل رابينوفيتش، ١٨٩٠-١٩٧٦)، والمصور التشكيلى فيرنان ليجيه (١٨٨١-١٩٥٥)، بصنع أفلام تجريبية تشبه أفلام دولاك، وخيالات المخرج البرازيلى المغترب ألبيرتو كافالكانتى (١٨٩٧-١٩٨٢). وكان هناك مخرجان سوف يتركان بصمتهما على السينما الفرنسية كجزء من هذه الحركة، هما رينيه كلير (١٨٩٨-١٩٨١) ولوى بونويل (١٩٠٠-١٩٨٣).

وبرغم أن معظم المثقفين تجاهلوا السينما الفرنسية كشكل روائى جماهيرى، فإنها ازدهرت خلال تلك الفترة. كان الفيلم الفرنسى نادرًا ما يتم تصويره، لكنه استمر فى جذب الجمهور الفرنسى، بمسلسلات مثل "الطفل الملك" (١٩٢٣) من إخراج جان كيم، أو "زهرة التيوليب فانفان" (١٩٢٥) من إخراج رينيه لوبرينس. ومن المخرجين الناجحين آنذاك جوليان دوفيفييه (١٨٩٦-١٩٦٧)، ريمون بيرنار (١٨٩١-١٩٧٧)، جاك فيديه (١٨٨٥-١٩٤٨). ولمواجهة نفقات الإنتاج المتزايدة، بدأت الشكات السينمائية آنذاك فى الإنتاج المشترك الأوربى، وكانت فى الأغلب تعمل مع شركات ألمانية.

ومن أكثر تلك الشركات تأثيرًا "أفلام إيرموليف" و"ألباتروس" لألكسندر كامينكا، واللتان أسسهما مهاجرون روس، وأنتجا أفلامًا تستهدف الجمهور من المهاجرين بالإضافة إلى أفلام فرنسية، وعرفت هذه المجموعة الروسية المهاجرة باسم "روس مونتربيه"، ومن بينهم مخرجون مثل ياكوف بروتوزانوف (١٨٨١-١٩٤٥)، فيكتور (فياتشيلاف) تورجانسكى (١٨٩١-

١٩٧٦)، ألكساندر فولكوف (١٨٨٥-١٩٤٢)، بالإضافة إلى فنيين وممثلين وممثلات. وأنتج كامينكا أعمالا مشهورة فى السينما الفرنسية، مثل فيلمى رينيه كلير "قبعة القش الإيطالية" (١٩٢٨)، و"روحان خائفتان" (١٩٢٨)، وفى فترة لاحقة أنتج كامينكا فيلم جان رينوار "الحضيض" (١٩٣٦) الذى فاز بجائزة لوى ديلوك.

وفى تلك الفترة أتى العديد من الممثلين من عالم المسرح والصالات الموسيقية، مثل موريس شيفالييه (١٨٨٨-١٩٧٢) الذى كان بالفعل نجمًا فى الصالات الموسيقية الفرنسية، والذى برز فى سلسلة من الأفلام قبل أن ينجح نجاحًا كبيرًا فى أمريكا فى الثلاثينيات. ومن نجوم المسرح هناك ميشيل سيمون (١٨٩٥-١٩٧٥)، جابى مورلاى (١٨٩٣-١٩٦٤)، ألبير بريجان (١٨٩٣-١٩٧٩). ويمثل سيمون بشكل خاص التقاليد الفرنسية عن "الوحش المقدس" أو "غريب الأطوار"، وهو ممثل الشخصيات المثير ذو الهيئة الجسمانية المتفردة، والذى استخدم بنجاح كبير فى أفلام مثل فيلم رينوار "إنقاذ بودو من الغرق" (١٩٣٢).

وبنهاية العشرينيات، كانت السينما الفرنسية قد تعافت من آثار الحرب العالمية الأولى. وبرغم أنها فقدت المعركة مع هوليوود على شباك التذاكر العالمى، فإنها اكتسبت مكانة الشكل الفنىّ القومى الذى كان مميزًا عن سلع الترفيه الجماهيرية. ومن المفارقات أن أفلام هوليوود - التى تركت تأثيرها على الحركة الطليعية خلال سنوات الحرب - كان لها تأثير مهم فى خلق سينما فرنسية كانت سينمائية وفرنسية على نحو التعريف الذى قدمه من قبل ديلوك. لقد وجد الانطباعيون إلهامًا فى السينما الهوليودية، فى كاميرا ومونتاج دى دابليو جريفيث (١٨٧٥-١٩٤٨)، وإضاءة سيسيل بى دى ميل

(١٨٨١-١٩٥٩)، والسيناريوهات التى تشبه الأحلام عند شارلى شابلن (١٨٨٩-١٩٧٧). وتركت هوليوود بصمتها على الأفلام الطليعية الأولى لأبناء الدادائية والسريالية، مثل فيلم دولاك "القوقعة والكاهن" (١٩٢٨)، وفيلم بونويل "كلب أندلسى" (١٩٢٩)، مما يميز السينما الفرنسية باعتبارها رائدة على مستوى العالم بالنسبة لحركة "السينما كفن"، وهى مكانة ظلت فرنسا تحتلها إلى حد كبير طوال بقية القرن العشرين.

وبرغم أن هوليوود كانت موضوعًا للمناقشة والجدال، فإن هناك صناعات سينما قومية أخرى مثل السينما الروسية – خاصة من خلال المنتجين المهاجرين – والسينما الألمانية – من خلال التمويل – أثرت أيضًا على اتجاهات السينما الفرنسية. كما أن السينما الجماهيرية الفرنسية – فى شكل الكوميديا والمسلسلات، بالإضافة إلى الأفلام البوليسية – استمرت فى النجاح التجارى، وشكلت نوعًا موازيًا للأفلام الرفيعة التى يمتدحها أبناء الصفوة المثقفة. ومع حلول الصوت، واجهت السينما الفرنسية كفن تحديها الأكبر.

السينما الناطقة والحقبة الكلاسيكية: ١٩٢٩-١٩٤٠

بدأت الشركات السينمائية الناطقة الأولى فى فرنسا فى خريف عام ١٩٢٩، واستهلت الحقبة الذهبية للمسرح المصور سينمائيًا، كما أدت إلى أزمة جمالية تجلت فى الجدال حول طبيعة الفن السينمائى. وبينما كان المدافعون عن ميراث الانطباعية – مثل جانص وليربييه – ملتزمين بأهمية الصورة باعتبارها العنصر الأساسى فى اللغة السينمائية، فإن مخرجين مثل دوفيفييه ورينوار استخدما الصوت كعنصر متكامل فى الوسيط السينمائى. كما كانت صناعة السينما معرضة لأزمة مالية، وعبر ما يزيد على عقد من الزمن أعيد

تنظيمها حول شركات مثل "جومون" و"باتيه" بأسماء جديدة. ومع ذلك فإن بعضًا من الأفلام العظيمة للسينما الفرنسية تم إنتاجها بين ١٩٣٤ والحرب العالمية الثانية، وكان ذلك يعود جزئيًا إلى تدفق مخرجين وفنيين هاربين من النازية من بلدان أخرى، ومن بينهم المخرج الألماني ماكس أوفولس (١٩٠٢-١٩٥٧)، صانع فيلم "العدو الرقيق" (١٩٣٦)، والذى أصبح مواطنًا فرنسيًا فى عام ١٩٣٨. واستقر إنتاج الأفلام الروائية الطويلة ما بين ١٠٠ و ١٢٠ فيلمًا كل عام، وهو المستوى الذى استمر بشكل ما طوال بقية القرن.

وكان هناك مخرجان صاغا أسلوبهما داخل حدود نمط أفلام المسرحيات المصورة سينمائيًا، هما مارسيل بانيول (١٨٩٥-١٩٧٤) وساشا جيترى (١٨٨٥-١٩٥٧). وكان بانيول ناجحًا كمخرج وكاتب ومنتج، وأسس أستوديوهاته الخاصة فى جنوب فرنسا، وأنتج مجموعة من الأفلام المرتبطة بهذه المنطقة. ومن الأفلام التى كتب لها السيناريو "ثلاثية بانيول" التى تشمل "ماريوس" (١٩٣١)، "فانى" (١٩٣٢)، "سيزار" (١٩٣٦)، والتى تتناول "أناسًا صغارًا" من مارسيليا. ويرجع معظم نجاح هذه الأفلام إلى الأداء الفائق للممثلين، مثل جول رامو (١٨٨٣-١٩٤٦)، بيير فريزناى (١٨٩٧-١٩٧٥)، فيرنان شاربان (١٨٨٧-١٩٤٤)، أوران دومازى (١٨٩٤-١٩٩١). وبفضل رهافة وأصالة أفلامه، وأيضًا بسبب أن هذه الأفلام تشكل استكشافًا مبكرًا لهوية هذه المنطقة من فرنسا، فإن النقاد اعترفوا بموهبة بانيول، مثل أندريه بازان الذى كان فى الأصل معارضًا لأسلوب المسرح المصور سينمائيًا. وكان فيلم رينوار "تونى" (١٩٣٥) فيلمًا محوريًا فى تطور الواقعية الجديدة الإيطالية، وهو واحد من أفلام عديدة تؤكد أهمية أعمال بانيول بالنسبة لمستقبل السينما الفرنسية. إن كلاً من أفلام بانيول ورواياته سوف تؤثر فيما سوف يطلق عليه مستقبلا سينما

التراث خلال الثمانينيات وأوائل التسعينيات. أما ساشا جيترى فقد كان معروفًا بدرجة أقل خارج فرنسا، وكان ممثلا وكاتبًا بالإضافة إلى كونه مخرجًا. وفى أفلامه فى تلك الفترة، استطاع أن يقتنص جوهر الكوميديا الخفيفة الباريسية، وهى نمط فيلمى اختفى خلال الحرب العالمية الثانية. وخلال تلك الفترة استمرت السينما الفرنسية أيضًا فى الاستعارة من تقاليد الصالات الموسيقية بأفلام مثل "زوزو" (١٩٣٤)، من بطولة الراقصة الأمريكية الزنجية جوزيفين بيكر (١٩٠٦-١٩٧٥).

وفى مايو ١٩٣٦ صعدت الجبهة الشعبية إلى السلطة، وكانت حليفًا تاريخيًّا للمصالح اليسارية والراديكالية، وظلت فى الحكم حتى أكتوبر ١٩٣٨. وشهدت تلك الفترة ظهور تغيرات اجتماعية كبرى، مثل الأجازات مدفوعة الأجر، وحقوق النقابات المهنية، والخدمات الصحية العامة، وهو ما أطلق طاقة فنية وثقافية إبداعية، خاصة فى تعاونية "السينما الحرة" التى كان رينوار عضوًا فيها. وعبّر صعود الجبهة الشعبية عن نفسه من خلال التأكيد على أهمية العمال، وعلى سبيل المثال فإن رينوار أخرج فيلم "جريمة مسيو لانج" (١٩٣٦)، لقصة عن تعاونية عمالية، كما أخرج الفيلم الملحمى "المارسيلييز" (١٩٣٨)، واشترك فى صنع فيلم "الحياة لنا" (١٩٣٦) والذى كان فيلم دعاية شيوعية. وبرغم أن أفلام الكوميديا الخفيفة والأفلام الموسيقية كانت المفضلة لدى الجمهور، فإن هذه الأفلام تم امتداحها بواسطة النقاد ومؤرخى السينما. ومع هزيمة الجبهة الشعبية، أصبح الطابع الحزين للواقعية الشعرية أكثر وضوحًا، وانعكس فى قصص أفلام تتناول حكايات حب فاشلة، وخيانات، واغتيالات، وتدور فى العادة فى باريس فى أحياء الطبقة العاملة. ومن هذه الأفلام "ميناء الظلال" (١٩٣٨) و"انبلاج النهار" (١٩٣٦) لمارسيل

كارنيه (١٩٠٩-١٩٩٦)، وهما فيلمان من بطولة جان جابان (١٩٠٤-١٩٧٦) الذى كان مع النجمة آرليتى (آرليت ليونى باتيا، ١٨٩٨-١٩٩٢) يجسدان قيم الطبقة العاملة، خاصة فى حوارهما المنطوق الذى يتميز بلكنة شعبية قوية. وبالإضافة إلى كارنيه، كان من المخرجين المرتبطين بهذا الأسلوب رينوار، دوفيفييه، جان جريميون (١٩٠١-١٩٥٩).

بدأ رينوار حياته الفنية بأفلام مثل "دوامة القدر" (١٩٢٥) و"نانا" (١٩٢٦)، وكلاهما مع الممثلة كاثرين هيلسينج (١٩٠٠-١٩٧٩)، ويعتبر العديد من النقاد أن رينوار هو أهم مخرج فى فترته. وأفلامه تضم مجموعة كاملة من الأنماط الفيلمية، من الواقعية الشعرية حتى الطليعية، ومن الكوميدية حتى الميلودرامية الشعبية، ومن الاقتباسات الأدبية حتى دعاية الجبهة الشعبية. ومن أفلامه "الوهم الكبير" (١٩٣٧) و"الوحش الإنسانى" (١٩٣٨)، وكلاهما من بطولة جان جابان، وعمله الأهم "قواعد اللعبة" (١٩٣٩) مع مارسيل داليو (١٩٠٠-١٩٨٣)، وهم أفلام نالت نجاحًا تجاريًا كبيرًا. وانقطعت حياته الفنية مع حلول الحرب العالمية الثانية، عندما ذهب إلى هوليوود.

سنوات الحرب: ١٩٤٠ حتى ١٩٤٤

برغم منع عرض الأفلام إذا كانت تؤدى إلى خفض الروح المعنوية، فقد ظلت صناعة السينما نشطة خلال الشهور التسعة للعداء بين فرنسا وألمانيا بين عامى ١٩٣٩ و ١٩٤٠. وتوقف الإنتاج السينمائى تمامًا فى صيف عام ١٩٤٠، لكن تلك الفترة كانت بداية لإحدى أكثر الفترات ازدهارًا – وربما إبداعًا أيضًا – فى السينما الفرنسية.

بعد استسلام فرنسا لألمانيا، تأسست حكومة جديدة فى منتجع المدينة الصغيرة فيشى، فى منطقة غير محتملة فى وسط فرنسا، تحت قيادة الماريشال إنرى فيليب بيتان (١٨٥٦-١٩٥١)، وبرغم أن حكومة فيشى كانت سلطوية ورجعية، فقد بدأت برنامجًا طموحًا لإعادة فرنسا إلى مجدها السابق، يتضمن محاولة لبناء رؤية مثالية شبه أسطورية لفرنسا، تقوم على أساس خطة اجتماعية محافظة وتركيز على الشباب. وسرعان ما أدركت حكومة فيشى الأهمية الاستراتيجية لصناعة السينما فى تقدم هذه الخطة، لذلك طبقت بسرعة نظمًا تدعم وتنظم الصناعة. وفى عام تأسست "لجنة تنظيم صناعة السينما"، بالإضافة إلى "المركز القومى للسينما" (COIC)، الذى أعيد تسميته إلى (CNC) فى عام ١٩٤٦، والذى سرعان ما وضع تنظيمات لصناعة السينما ودعم الدولة لها، كما أسس "معهد الدراسات السينمائية العليا" (IDHEC) فى عام ١٩٤٤ تحت إدارة ليربيير.

ومن الناحية المالية كان للمركز القومى للسينما تأثير إيجابى فيما يتعلق بدعم صناعة السينما الفرنسية، برغم أنه مارس أيضًا دور الذراع الرقابى لحكومة فيشى، وكان له على وجه الخصوص وظيفة مهمة فيما يتعلق بفرض قيود على نشاطات اليهود فى القطاع السينمائى. وهرب عدد من الفنانين السينمائيين إلى الولايات المتحدة، من المخرجين رينوار، وكلير، دو فيفييه، وأفولس، ومن الممثلين جان جابان وميشيل مورجان (ولدت عام ١٩٢٠). وذهب آخرون مثل بيير شينال (١٩٠٤-١٩٩٠) ولوى جوفيه (١٨٨٧-١٩٥١) إلى أمريكا اللاتينية. ولكن السينما الفرنسية فى عام ١٩٤١ عانت من المعوقات القاسية فى بعض الأوجه، ومع ذلك فإن فترة حكومة فيشى كانت فترة مزدهرة لها بشكل عام. لم تكن الأفلام البريطانية ثم الأمريكية متاحة

آنذاك، ولسنوات ثلاث لم تكن هوليوود منافسًا فى السوق الفرنسية، لذلك فإن الجمهور كان يختار بين الأفلام الألمانية والفرنسية والقليل من الإيطالية، وأتاحت هذه السوق صنع أفلام ذات ميزانية كبيرة، مثل "أطفال الفردوس" (١٩٤٥) الذى بدأه كارنيه فى عام ١٩٤٣ كإنتاج مشترك مع إيطاليا.

وتتألف سينما حكومة فيشى من ٢٢٠ فيلمًا روائيًا طويلا، وهى غير مرتبطة بأى أسلوب أو موضوع محدد. وعدد الأفلام التى تتبنى وجهات نظر يمينية لا تزيد عن مثيلاتها فى فترة ما قبل الحرب (١٩٣٤-١٩٤٠)، لكن لم تكن هناك أفلام تتبنى منظورًا تقدميًا أو يساريًا. كانت الأماكن والمواقف فى الأفلام تفتقد التحديد - كانت الأزياء الرسمية والرايات الألمانية موجودة نادرة داخل الكادر - كما أن الماضى - خاصة القرن التاسع عشر - كان مفضلا على الواقع. وتضمنت الأنماط الفيلمية الجماهيرية الكوميديات الخفيفة، وأفلام التشويق، والأفلام الموسيقية، والدراما التاريخية، والقليل من أفلام الفانتازيا. واستمر عدد معقول من مخرجى الثلاثينيات فى العمل طوال الأربعينيات، مثل جيترى، وبانيول، وجريميون، وكارنيه. وظهر مخرجون جدد، مثل جان ديلانوى (ولد عام ١٩٠٨)، لوى داكان (١٩٠٨-١٩٨٠)، أندريه كايات (ولد عام ١٩٠٩)، كلود أوتان لارا (١٩٠١-٢٠٠٠)، جاك بيكير (١٩٠٦-١٩٦٠)، إنرى جورج كلوزو (١٩٠٧-١٩٧٧)، روبير بريسون (١٩٠١-١٩٩٩). ومن أفلام فيشى المهمة "ابنة حفار الآبار" (بانيول، ١٩٤٠)، و"ضوء الصيف" (جريميون، ١٩٤٣)، و"القاتل يعيش فى رقم ٢١" (كلوزو، ١٩٤٢)، و"ملائكة الشوارع" (بريسون، ١٩٤٣)، عن سيناريو لجان جيرودو.

التراث والتجديد: ١٩٤٤ حتى ١٩٥٩

شكلت نهاية الحرب والتحرير تحديًا آخر لصناعة السينما، فمع التحرير جاء إنشاء لجنة "تحرير السينما" وجريدة "ليكران فرانسيز" (الشاشة الفرنسية)، التى ظهرت فى يوليو ١٩٤٥. وفى الفترة التالية مباشرة للحرب، عانت صناعة السينما الفرنسية من الأزمة، فقد كانت المعدات عتيقة الطراز أو مدمرة بسبب الحرب، كما أن العاملين كانوا قد تشتتوا أو انخفضت روحهم المعنوية. وشعر أغلبهم أن الحل الوحيد هو استمرار التنظيم والدعم عن طريق الدولة كما بدأتهما حكومة فيشى. وفى عام ١٩٤٦ تم إنشاء المركز القومى للسينما فى ثوب جديد، كمؤسسة مستقلة تملك حق تنظيم ودعم صناعة السينما الفرنسية، وكان يتم تمويله عن طريق الضرائب المفروضة على الصناعة ذاتها. وفى نفس العام تم توقيع اتفاق "بلوم بيرنيه" الذى نص على أن كل دار عرض يجب أن تعرض أفلامًا فرنسية فقط لأربعة أسابيع على الأقل كل عام، وامتدت تلك الفترة إلى خمسة أسابيع فى عام ١٩٤٨. وفى عام ١٩٤٩ وقعت فرنسا اتفاقًا مع إيطاليا يعطى بعض الميزات للإنتاج الفرنسى الإيطالى المشترك، وهو الاتفاق الذى دعم تطور ما أصبح يعرف لاحقًا باسم "تقاليد الجودة".

وكان تأسيس المركز القومى للسينما، وتنظيم القواعد لمنح الدعم بواسطة الدولة، وتطبيع العلاقات مع الولايات المتحدة، وخلق سوق سينمائية متسعة بإضافة إيطاليا للسوق، سببًا فى وضع أساس لما سوف يعرف بالطريقة الفرنسية فى الإنتاج، وهى حل وسط بين التنظيم عن طريق الدولة، والتجارة الحرة، تحت إدارة المركز القومى للسينما. وكان هذا النظام منذ ولادته موضوعًا للجدال، لكنه اكتسب مع الزمن دعمًا عامًّا قويًّا، خاصة عندما عانت صناعات السينما القومية الأخرى من التدهور فى الثمانينيات.

وبرغم أن الصناعة كانت فى حالة جيدة من الناحية الاقتصادية، فإنها كانت تعانى من التصلب، ومن منظور فنى استرخى فى الفترة التالية مباشرة للحرب العالمية الثانية. وظلت السينما الفرنسية تحت تهديد الرقابة طوال الخمسينيات، عندما كانت تلمس أحداثًا سياسية حساسة معاصرة، مثل الوضع الاقتصادى، وأعقاب الحرب العالمية الثانية، والحرب الباردة، والحرب فى الهند الصينية، والحرب الجزائرية. وكان برنامج الرقابة مؤثرًا بشكل خاص عندما فرض المخرجون والمنتجون على أنفسهم الرقابة الذاتية. ومن خلال اتفاق ضمنى، لم يكن مسموحًا بمادة تتناول سنوات الحرب، خاصة مشكلة تعاون بعض الفرنسيين مع المحتلين الألمان.

كانت صناعة السينما الفرنسية تتسم بعدم المرونة، ليس فقط فيما يتعلق بالموضوع، لكن فيما يتعلق أيضًا بالفنيين وصانعى الأفلام. كانت الأفلام مغرقة فى الأسلوبية، وتعكس السيطرة على الصناعة بواسطة مصورين سينمائيين وفنيين تربوا وحصلوا على الحماية فى مؤسسات موحدة لشركات كبرى، وكان المخرجون بصفة خاصة قد عملوا لسنوات طويلة فى التدرب، ومعظمهم لم يصنع فيلمه الأول قبل أن يبلغ من العمر أربعين عامًا. وكان من بين المخرجين القلائل الذين ظهروا فى تلك الفترة إيف أليجريه (١٩٠٧-١٩٨٦) الذى ظل مقتصرًا على تمسكه بتقاليد الماضى. ومن الممثلين والممثلات هناك سيمون سينيوريه (١٩٢١-١٩٨٥)، جيرار فيليب (١٩٢٢-١٩٥٩)، ومادلين روبنسون (١٩١٦-٢٠٠٤).

وكانت هذه الفترة تحدد بما يعرف باسم "تقاليد الجودة"، التى رفضها النقاد الشبان فى تلك الفترة، مثل فرانسوا تروفو (١٩٣٢-١٩٨٤)، باعتبارها "أفلام بابا"، وكانت تقاليد الجودة تؤكد على الحرفة أكثر من الإبداع، وتفضل

المخرجين القدامى على الجدد، وتميل إلى أعمال الماضى العظيمة أكثر من التجريب. وقدم الاقتباس الأدبى أرضًا خصبة خلال هذا العقد، من جانب هؤلاء الذين حرصوا على إثبات التفوق الثقافى للسينما الفرنسية فى وجه التدفق الهائل للأفلام الهوليودية إلى السوق الفرنسية. واستمر جريميون، وجيترى، وبانيول، ورينوار، وكلير، ودوفيفييه، فى صنع الأفلام، كما فعل الجيل الجديد الذى ظهر خلال فترة الاحتلال. وقدم أوتان لارا، وكليمان، وجورج روكوييه (١٩٠٩-١٩٨٩)، وكلوزو، وبيكير، وأفولس، وجان كوكتو (١٩٨٩-١٩٦٣)، وبريسون، وجاك تاتى (١٩٠٨-١٩٨٢)، أفلامًا مهمة خلال تلك الفترة. ومن الأفلام المميزة لتقاليد الجودة "قصة حب" (أوتان لارا، ١٩٤٣)، "السيمفونية الرفيعة" (ديلا نوى، ١٩٤٦)، "مارى الذهبية" (بيكير، ١٩٥٢). ومن الممثلين المرتبطين بتقاليد الجودة هناك فيليب، مارتين كارول (١٩٢٢-١٩٦٧)، وسيمون سينيوريه. وكان أسلوب التمثيل المصقول عند فيليب، والأنثوية الناضجة المهذبة عند كارول وسينيوريه، على النقيض من استرخاء الممثلين الذين سوف يظهرون لاحقًا مع مخرجى الموجة الجديدة.

وأصبحت حركة نوادى السينما - التى استهلها ديلوك فى العشرينيات - قوة مهمة فى الثقافة الفرنسية وتطور السينما الفرنسية، وظهر عشاق السينما وتاريخها كشخصية مميزة فى المجال الثقافى الفرنسى. وصنعت نوادى السينما نوعًا جديدًا من المتفرج السينمائى، والناقد السينمائى، ثم المخرج السينمائى فى فترة لاحقة، وبذلك فإنها مهدت الطريق للموجة الجديدة الفرنسية. وأعاد نقاد سينمائيون مثل أندريه بازان، وألكسندر أستروك، وتروفو، وأدونيس كيرو، الحياة إلى جدل الانطباعيين فى سياق فرنسا ما بعد الحرب العالمية الثانية، وحلت "كراسات السينما" (١٩٥١) و"بوزيتيف"

(١٩٥٢) مكان جريدة "ليكران" (١٩٤٣-١٩٥٣)، وظلتا مكانين مهمين للمناقشة حول السينما طوال القرن العشرين. وكان هذا الجو الثقافى المفعم بالحياة قوة كبرى فى التغيرات المهمة التى حدثت لاحقًا فى الجماليات السينمائية وصناعة السينما.

كما لعبت الحكومة دورًا فى تبنى جيل جديد ونوع جديد من المخرجين. وظهر تشريع ألغى عرض فيلمين فى برنامج واحد، مما خلق نهضة فى الأفلام القصيرة، بالإضافة إلى نظام جديد لدعم المشروعات السينمائية اعتمادًا على الجودة، استهله المركز القومى للسينما خلال تلك الفترة. وكان مخرجون مثل ألان رينيه (ولد عام ١٩٢٢)، وجورج فرانجو (١٩١٢-١٩٨٧)، وبيير كاست (١٩٢٠-١٩٨٤)، الذين عرفوا فيما بعد باسم "مجموعة الثلاثين"، يصنعون بالفعل أفلامًا قصيرة تقع خارج "تقاليد الجودة"، وهى الأفلام التى تم توزيعها فى نوادى السينما ودور عرض أفلام الفن، وهى دور عرض صغيرة تشبه مثيلاتها فى بريطانيا والولايات المتحدة. وبنهاية الخمسينيات كان المخرجون الجدد يشكلون تحديًا أمام مخرجى الحرس القديم، ومن هذا الجيل الشاب روجيه فاديم (١٩٢٨-٢٠٠٠) وفيلمه "وخلق الله المرأة" (١٩٥٥). وجاء الاستقبال النقدى للمخرجين اللامنتمين إيجابيًا أيضًا، كما فى حالة جان بيير ميلفيل (١٩١٧-١٩٧٣) وفيلمه "صمت البحر" (١٩٤٩)، وأستروك بفيلم "الستار القرمزى" (١٩٥٣) وفيلم "علاقات سيئة" (١٩٥٥)، وفيلم أنييس فاردا "قرية لابوان كورت" (١٩٥٦)، وفيلم لوى مال "مصعد إلى المشنقة" (١٩٥٨)، وفيلم "جحا" (جاك باراتييه، ١٩٥٨). وأثار بعض هذه الأفلام مثل "قرية لابوان كورت" مشكلات قانونية أدت إلى عرضها سرًا فى البداية، ومنعت توزيعها

الواسع إلى سنوات أخرى لاحقة. وبرغم ذلك، وبشكل عام، فإن معظم أعضاء المركز القومى للسينما كانوا متعاطفين مع المثل العليا للمخرجين الشبان، وكانوا فاعلين فى دعم التغيرات فى السينما التى ميزت أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات.

وبنهاية الخمسينيات، كانت قد جرت على السينما الفرنسية تحولات كبرى من اقتصاد السوق الحرة إلى اقتصاد يخضع فى أغلبه لتحكم الدولة. كان الركود قد خيم بظله، مما أثار نقدًا قاسيًا من جانب جيل النقاد السينمائيين الذين كبروا فى مناخ كانت فيه السينما قوة ثقافية كبرى. وكانت نوادى السينما قد خلقت جمهورًا سينمائيًا رفيع الثقافة، ذا ذوق رفيع، ومطلعًا على المسائل التاريخية التى تحكم التطور السينمائى. وفى سنوات ما بعد الحرب العالمية الثانية، أعيد إحياء الجدال حول مكانة السينما كفن، بواسطة جيل من النقاد الذين يكتبون للجرائد السينمائية مثل "كراسات السينما"، وأصبحت اهتمامات حول الجودة مسائل بالغة الأهمية فى المركز القومى للسينما. وخلق الجدل حول جمود الحرس القديم بيئة مرحبة بنوع جديد من صناعة الأفلام، نوع سوف يحدد نفسه مرة أخرى ضد هوليوود، فى الوقت الذى يتطلع فيه إلى مخرجين هوليوود اكتسبوا مكانة "المؤلفين"، وأصبحوا مصدرًا للإلهام.

الموجة الجديدة الفرنسية وما تلاها: ١٩٥٩ إلى ١٩٦٩

قامت الصحفية الفرنسية فرانسواز جيرو بصك مصطلح "الموجة الجديدة" فى سلسلة من المقالات التى نشرت فى "ليكسبريس" خلال عام ١٩٥٧، اعتمادًا على استبيانات قامت المجلة بإجرائها. ثم أعادت المجلة استخدام المصطلح مرة أخرى فى عام ١٩٥٩ لوصف مجموعة جديدة من

المخرجين الذين عرضوا أفلامًا فى مهرجان كان السينمائى فى ذلك العـــام. كما استخدمت المصطلح أيضًا "يونيفرانس فيلم"، الذارع الرســمية للمركــز القومى للسينما، لتمييز المخرجين الفرنسيين الجدد والترويج لهم فى الخارج، وانتهى المصطلح إلى الارتباط الدائم بمجموعة من المخرجين الشبان الــذين ظهروا حوالى نهاية الخمسينيات وبداية الــستينيات. كمــا عُــرف هــؤلاء المخرجون باسم "شلة كراسات"، وكانوا مجتمعين إلى حد ما حول عدد مــن النقاد الذين تحولوا إلى مخرجين، مثل تروفو، وجان لوك جودار (ولد عــام ١٩٣٠)، اللذين كانا ينشران فى "كراسات السينما".

وبرغم أن قليلا من المخرجين الذين ارتبطوا بالموجة الجديدة الفرنسية صنعوا أفلامًا قبل عام ١٩٥٩، مثــل روجيــه لينهــارت (١٩٠٣-١٩٨٥) وميلفيل، فإن الأفلام الأولى لسبعة وتسعين مخرجًا من بــين ١٩٢ مخرجًــا فرنسيًا جديدًا تم ذكرهم فى "كراسات السينما" فى العدد الخــاص بالموجــة الجديدة (١٩٦٢) ظهرت بين عامى ١٩٥٨ و ١٩٦٢. وعادة ما يعتبر فــيلم تروفو "٤٠٠ ضربة" (١٩٥٩) هو علامة الطريق بالنسبة للموجة الجديــدة، لكن فى الحقيقة أنه قد سبقته أفلام مثل "سيرج الجميل" (١٩٥٨) و"بنات العم" (١٩٥٩) من إخراج كلود شابرول (ولد عام ١٩٣٠). وشهد العامان ١٩٥٨ و ١٩٥٩ وفاة عدد من المخرجين العظام الذين صنعوا أعمالا مهمة خــلال العقدين السابقين، مثل أوفولس، جريميون، بيكير، وتركوا وراءهم من يخلفهم من مخرجين تدربوا فى كواليس الأستوديوهات، مثل إدوار مولينارو (ولــد عام ١٩٢٨)، كلود سوتيه (١٩٢٤-٢٠٠٠)، ميشيل دو فيــى (ولــد عــام ١٩٣١)، وكانت لهم حياة فنية راسخة، وانتقلوا فى الأغلب إلى صنع الأفلام الروائية التى تستهدف العرض التليفزيونى فى أواخــر الــستينيات وخــلال السبعينيات. ومع ذلك فإن سيطرة نظام الأستوديو القديم كان يتراجع وينتهى.

وظلت السينما الجماهيرية (أفلام ليلة السبت) قوة مهمة في شباك التذاكر، عادة في شكل أفلام مصنوعة لنجوم مثل فيرنانديل (١٩٠٣-١٩٧١) وجان جابان. وأدى نمو التليفزيون إلى تراجع عدد جمهور السينما، لكن السينما ظلت متفوقة على التليفزيون باعتبارها الشكل الأكثر شعبية للتسلية الجماهيرية. وكان أكثر من عانى هو أفلام "تقاليد الجودة" عالية الميزانية. برغم أن هذا النمط ظل حيًا من خلال الإنتاج المشترك مع إيطاليا، وعاد إلى الحيوية باعتباره فيلم التراث خلال الثمانينيات.

وتغيرت قيم وتقنيات صناعة السينما الفرنسية جذريًا في السنوات التالية، ليبدأ نوع جديد من الإنتاج الذى يقوم على الأفلام قليلة الميزانية شقت الطريق لجيل جديد من المخرجين بمفهوم فنى مختلف للسينما. وسمحت المعدات الجديدة خفيفة الوزن، والفيلم الخام الأكثر حساسية، للسينمائيين الشبان بالبدء فى صنع الأفلام، ورؤية أنفسهم باعتبارهم "مؤلفين". لقد حررت هذه التقنيات الجديدة السينمائيين من قيود أطقم الفنيين الكبيرة، والتى كانت جزءًا من الأسلوب السينمائى المرتبط بأفلام "تقاليد الجودة".

ويمكن القول إن مخرجى الموجة الجديدة تجمعهم حساسية معينة، هى على النقيض من التحكم الكامل فى "الميزانسين"، والأداء التمثيلى المدرب، وإضاءة الأستوديو، كما فى أفلام "تقاليد الجودة". وبشكل عام فإن مخرجى الموجة الجديدة كونوا يفضلون الارتجال، واستخدام الضوء المتاح. والتصوير فى المواقع الحقيقية، والصوت المباشر، واللغة العامية. ولعل الأكثر أهمية أن هذه الحساسية ارتبطت بطريقة فى الإنتاج، وبأفلام قليلة الميزانية تمنح المخرج سلطة إبداعية كاملة، مما يؤهله لأن يكون "مؤلف" العمل. وكان للمفهوم القائل بأن المخرج هو الخالق الفنى للفيلم، الذى يكون

أساسًا وعاء لرؤية المخرج، كان لهذا المفهوم تأثير كبير ليس فقط على الإنتاج السينمائى ولكن أيضًا على طريقة تقييم الأفلام، خاصة فى سياق تطور المعالجة الأكاديمية للسينما.

وظهرت أنواع جديدة من الشخصيات فى أفلام الموجة الجديدة، جنبًا إلى جنب أسلوب تمثيلى أكثر تلقائية. وبرغم أن مخرجى الموجة الجديدة لم يستعينوا بالنجوم المشهورين، فإنهم طوروا نجومهم الخاصين بهم، مثل جان بول بلموندو (ولد عام ١٩٣٣)، وجان مورو (ولدت عام ١٩٢٨)، اللذين سوف يمضيان إلى حياة فنية عالمية، سوف يكون لهما تأثير كبير على السينما الفرنسية برعاية المشروعات، والمشاركة فى اتخاذ القرارات. وتخصص النجوم الرجال مثل جان بيير لو (ولد عام ١٩٤٤) وبلموندو فى لعب البطل المضاد، وقاما بتشكيل الوجه الرجولى للموجة الجديدة. أما النجمات مثل مورو، وبيرناديت لافون (ولدت عام ١٩٣٨)، وأنًا كارينا (ولدت عام ١٩٤٠)، وبريجيت باردو (ولدت عام ١٩٣٤)، فقد كن تجسيدًا لحسية الشباب المتصعلك، أو الشباب المثقف المتشائم.

وكانت الاستراتيجيات التى استخدمتها الموجة الجديدة، مثل الصوت المباشر والتصوير فى المواقع الحقيقية، جزءًا من حركة "سينما الحقيقة" التى تطورت فى تلك الفترة ذاتها، وارتبطت بشخصيات مثل السينمائى المتخصص فى الأنثروبولوجيا جان روش (١٩١٧-٢٠٠٤). وكانت أيضًا الميزانيات المنخفضة التى ارتبطت بهذا النمط الفيلمى عامل جذب للمثقفين المهتمين بالبحث فى المعايير الاجتماعية، ونشر مواقف سياسية مضادة للمؤسسات التقليدية. ومنذ اختراع السينما، لم يكن سهلا مثل الآن أن يصنع الأفلام عديد من الناس. وهكذا تأسست طريقة جديدة: لم يعد المخرج

مضطرًا أن يقضى سنوات طويلة فى الصناعة لإتقان حرفته قبل أن يشرع فى صنع فيلمه، بل يمكن للمخرج أن يصنع فيلمًا أو اثنين أقل أو أكثر نجاحًا قبل أن ينتقل إلى نشاط آخر. وبرغم أن مخرجى الموجة الجديدة كانوا يعملون بأطقم فنية صغيرة تستمر معهم من فيلم إلى آخر، فإنهم كانوا القوة الدافعة المهمة وراء مظهر وبناء وإحساس الأفلام.

ولم تكن فلسفة الموجة الجديدة تعنى أن صناعة الأفلام كبيرة الميزانية قد انتهت فى فرنسا أو فى أى مكان آخر، لكنها أدخلت تقاليد موازية تجعل صنع الأفلام فى متناول عدد كبير من الأفراد الذين يرفضون اعتبار السينما وسيلة تسلية تجارية، ويفضلون استخدامها أساسًا كشكل من أشكال التعبير الشخصى أو الجمالى. وداخل الموجة الجديدة، كانت هناك مجموعتان على نفس القدر من الأهمية، أسهمتا فى ظهور أسلوب جديد لصناعة الأفلام: المجموعة عالية الصوت التى خرجت من أعطاف "كراسات السينما" مثل شابرول، وتروفو، وجودار، وجاك ريفيت (ولد عام ١٩٢٨)، وإيريك رومير (ولد عام ١٩٢٠)، وجاك دونيول فالكروز (١٩٢٠-١٩٨٩)، أما المجموعة الأخرى التى لم تقل إبداعًا ولكنها أثارت جدلا أقل، والتى تبنت رؤية أكثر شخصية، فتضم فرانجو، وجان بيير موكى (ولد عام ١٩٢٩) وكلود ليلوش (ولد عام ١٩٣٧)، وربما كان فيلم ليلوش "رجل وامرأة" (١٩٦٦) هو أهم فيلم فرنسى خلال الستينيات. وكان هناك مخرجون اقتربت أعمالهم كثيرًا من الاتجاهات الجديدة فى الأدب المعاصر، مثل رينيه وبونويل، وكانوا متعاطفين مع الموجة الجديدة وإن لم يكونوا بالمعنى التقنى جزءًا منها، لكنهم أسهموا فى الخصوبة الجمالية لتلك الفترة. وبرغم الربط عادة بين رينيه والموجة الجديدة، فإنه يتميز عن مخرجى الموجة الجديدة بأنه لا يمانع فى أن

ينكر ذاته من خلال إعداد أفلامه عن أعمال كتاب آخرين (أى أنه لا يطمح أن يكون "مؤلفًا لأفلامه – المترجم)، وبتناوله الثقافى الرفيع. وتشمل أفلامه من نهاية الخمسينيات ثم الستينيات "هيروشيما حبى" (١٩٥٩) عن سيناريو كتبته مارجريت دورا (١٩١٤-١٩٩٦)، و"العام الماضى فى مارينباد" (١٩٦١)، والذى صنعه بالتعاون مع ألان روب جرييه (ولد عام ١٩٢٢)، وبطولة الممثلة ذات الجمهور الخاص ديلفين سيريج (١٩٣٢-١٩٩٠)، وأزياء كوكو شانيل.

وبينما تم تكريم هذا الجيل الجديد من المخرجين فى المهرجانات، تحول المخرجون من الجيل السابق إلى التليفزيون. واستمرت أستوديوهات "بوت شومون" بشكل خاص فى "تقاليد الجودة" فى أفلامها المصنوعة للتليفزيون. كما أن جيلا من المخرجين توازى مع مثيله فى الموجة الجديدة، ظهر من بين تقاليد الأستوديو واستمروا فى أعمالهم، مثل ديلانوى، جيل جرانييه (١٩١١-١٩٩٦)، دينيس دولا باتيير (ولد عام ١٩٢١)، وصنع هؤلاء المخرجون فى أستوديوهات "بوت شومون" أعمالا حافظت على المعايير التقنية للعقود السابقة. ومن المفارقات أنه برغم شهرة فرنسا فى المجال الثقافى، فإن أكبر إيرادات فرنسية على الإطلاق كانت لفيلم الكوميديا الجماهيرية "لا تنظر الآن إنهم يصوبون علينا" (١٩٦٦) من إخراج جيرار أورى (ولد عام ١٩١٩) وبطولة بورفيل (١٩١٧-١٩٧٠) ولوى دو فينيس (١٩١٤-١٩٨٣).

وتركت إضرابات واضطرابات مايو ١٩٦٨ تأثيرًا سريعًا – وإن لم يكن مستمرًا – على السينما الفرنسية، عندما قام المتظاهرون بوقف فاعليات مهرجان كان السينمائى. وتم وضع خطط لإصلاح عمليات الإنتاج والتوزيع،

لكن تم إهمالها لاحقًا. وتباينت ردود الأفعال الفردية: توقف لوى مال عن صنع الأفلام الروائية لمدة عامين ليصنع أفلامًا تسجيلية، وألقى جودار بنفسه فى خضم صنع أفلام تعاونية لم تجد طريقها قط للعرض التجارى.

سينما فى حالة تغير دائم: ١٩٧٠ إلى ١٩٨٩

بحلول بداية السبعينيات، كانت آثار الموجة الجديدة ومايو ١٩٦٨ قد تبددت. وتحول بعض المخرجين – مثل تروفو – إلى إعادة الاندماج فى التيار السائد، وأخرج أفلامًا كان من الواضح أنها استمرار لتقاليد السينما الفرنسية المرتبطة بشخصيات مثل جيترى ورينوار. وعلى العكس فإن جودار وريفييت قاموا بالتجريب فى الشكل والمضمون، بينما سار آخرون – مثل بريسون الذى لم يكن قط جزءًا من الموجة الجديدة – فى مسار السينما الشخصية. وحاول مخرجون مثل لوى مال دفع حدود المضمون السينمائى بأفلام مثل "همسات القلب" (١٩٧١) حول علاقة حب محرمة، وفيلم "لاكومب لوسيان" (١٩٧٤) حول فلاحة شابة تتعاون مع الألمان. وفى أعقاب الموجة الجديدة، ظهر جيل جديد من المخرجين الشبان، من بينهم موريس بيالا (١٩٢٥-٢٠٠٣)، وجاك ديلون (ولد عام ١٩٤٤)، وجان أوستاش (١٩٣٨-١٩٨١)، الذين استمروا فى تقاليد سينما المؤلف التى بدأتها مجموعة "كراسات". والأكثر أهمية هو أن دور السينما فى الثقافة الفرنسية تغير دون رجعة، حيث إنه لم يعد الوسيط الأساسى للترفيه الجماهيرى. وبحلول نهاية السبعينيات، كان مزيد من الناس يشاهدون الأفلام على شاشة التليفزيون أكثر من دور العرض.

وعند منتصف السبعينيات، كانت الثقافة الفرنسية قد تحررت من تراتب الأهميات الصارم ومن السلوك الاجتماعى الذى كان يميز فى السابق

الحياة اليومية، لكن العالم الطوباوى الذى بشر به نشطاء الستينيات لم يصبح واقعًا. كانت سياسات الرقابة قد تم التوقف عنها (برغم بقاء تصنيف "للكبار فقط" لأسباب تتعلق بالضرائب). ونتج عن ذلك ازدهار لتقاليد أفلام البورنوجرافيا الخفيفة كما فى "إيمانويل" (١٩٧٤) من إخراج جوست جاكان (ولد عام ١٩٤٠). وبدا أن النزعة الاستهلاكية العالمية قد نجحت فى غزو الثقافة الفرنسية، التى بدا أنها فى خطر من فقدان خصوصيتها.

والاستثناء لهذه النزعة كان النمو المتزايد لسينما المرأة، التى انجذبت لفاعليات "المهرجان الفرنسى العالمى لسينما المرأة" الذى تأسس فى سيو فى عام ١٩٧٩، ثم انتقل إلى كريتيل فى عام ١٩٨٥. وظهر عدد من السينمائيات المهمات من خلال الحركة النسائية فى السبعينيات، واستمرين فى صنع إسهامات مهمة للسينما الفرنسية، ومنهن يانيك بيلو (ولدت عام ١٩٢٤)، دايان كيريوس (ولدت عام ١٩٤٩)، وكولين سيرو (ولد عام ١٩٤٧). واستمر تدفق السينمائيات عبر العقدين التاليين، مثل كريستين باسكال (١٩٥٣-١٩٩٦)، وبريجيت روان (ولدت عام ١٩٤٦)، اللائى ظهرن من خلال المهرجانات وكخريجات لمدارس السينما الفرنسية. كما ظهرت مخرجات مهمات خلال الثمانينيات والتسعينيات مثل جوسيان بالاسكو (ولدت عام ١٩٥٠)، كلير دينيس (ولدت عام ١٩٤٠)، كاترين برياه (ولدت عام ١٩٥٠).

وخلال تلك الأعوام اكتسبت السينما الهوليودية أرضًا جديدة، وقلصت من الجمهور الذى كان قد تناقص أصلا بسبب التليفزيون. ومع ذلك ظلت السينما الفرنسية تمثل قوة بالنسبة للثقافة الفرنسية. وظهرت كوميديات جماهيرية مثل "مغامرات الحاخام يعقوب" (١٩٧٣) من بطولة لوى دى

فينيس، واستمرت فى الحصول على جاذبية فى شباك التــذاكر. لكــن منــذ أواخر الثمانينيات تفوقت الأفلام الهوليودية باستمرار على الأفلام الفرنــسية فى شباك التذاكر الفرنسى. لكن الأهمية المتزايدة لجائزة "سيزار، التى تعادل "الأوسكار" فى فرنسا (والتى منحت لأول مرة فــى عــام ١٩٧٦، وكانــت صناعة السينما العالمية تتجاهلها فى البداية)، شهدت على الأهمية المــستمرة للسينما داخل الثقافة الفرنسية، برغم تراجع عائدات شباك التذاكر. وعنــدما أتت التسعينيات، كان نصف الشعب الفرنسى يشاهد "ليلة جــوائز ســيزار" على شاشات التليفزيون.

وحافظت الحكومة على دعم صناعة السينما فى فرنسا، ممــا عكــس أهمية السينما، ففى ظل الحكومة الاشتراكية (١٩٨١-١٩٩٥) كان ذلك الدعم أقوى مما كان من قبل، ليضمن بقاء الصناعة فى فترة عانت فيهــا الــسينما الأوربية ككل من تدهور خطير. وبدأ وزير الثقافة جاك لانــج (ولــد عــام ١٩٣٩) عدة مبادرات، بما فى ذلك إنشاء ثمانية مراكز ســينمائية إقليميــة (بيوت للثقافة) لتشجع صناعة سينما إقليمية. ومع ذلك فقد ظلت باريس هــى قلب صناعة الأفلام الروائية الطويلة خلال السبعينيات والثمانينيات. وبسبب تفضيل بعض المخرجين الأجانب للعمل فى الظروف المواتية التى أتاحتهــا الحكومة الفرنسية لصناعة السينما، فقد نتج عن ذلك تنوع كبير فى وجهــات النظر التى ظهرت فى الأفلام. ومخرجون مثل جوزيف لــوزى، وإيتــورى سكولا، وأوتار إيوسيليانى، وهوجو سانتياجو، وإدجــاردو كوزارينــسكى، وراول رويز، وأندريه زولاوسكى، وأندريه فايدا، وكريستوف كيسلوفسكى، وإيمير كوستوريتسا، صنعوا أفلامًا فى فرنسا ممولة – على الأقل جزئيًــا – بأموال فرنسية.

وخلال الثمانينيات، وبتشجيع من الحكومة الاشتراكية، استمر تحرر الثقافة والمجتمع الفرنسيين، وهو ما ظهر فى التعددية الثقافية والحساسية الثقافية. وعلى سبيل المثال، وتحت قيادة الممثل الكوميدى الفرنسى كولوش (ميشيل كولوتشى، ١٩٤٤-١٩٨٦)، أسس المجتمع الفنى "بيوت القلب" التى كانت تقدم وجبات للمشردين. وبشكل عام فإن الثمانينيات تميزت بزوال الأوهام عن الإصلاح الاجتماعى والتغير الاقتصادى، مما أدى إلى زيادة النزعة الفردية فى التسعينيات، والاختفاء التدريجى للسينما السياسية فى فرنسا.

وحتى منتصف الثمانينيات، اعتمد نجاح السينما الجماهيرية فى فرنسا – فى جانب كبير – على سلسلة الأفلام التى يشترك فى صنعها نجوم مثل بلموندو، وألان ديلون (ولد عام ١٩٣٥) وفينيس. وبحلول منتصف الثمانينيات، كان هذا الجيل من النجوم قد توفى أو تقدم فى العمر، وابتعدت السينما الفرنسية عن الأفلام التى تعتمد على توليفات جاهزة. وكانت أفلام مثل "ثلاثة رجال وطفل" (١٩٨٥)، و"الحياة هى نهر طويل هادئ" (١٩٨٧) تحقق نجاحًا تجاريًا، لكنها كانت استثناء أكثر من كونها قاعدة، ولم تكن تطابق أية توليفة محددة. واستمرت عائدات شباك التذاكر فى التناقص، وفى عام ١٩٩٣ كانت عائدات الأفلام الفرنسية أقل بكثير من الأفلام الهوليودية. وكانت الاستراتيجيات والحوافز المالية التى قدمها لانج خلال تلك الفترة ضمانًا لاستمرار صناعة السينما الفرنسية فى حالة جيدة. برغم ذلك كله، لكن تأثير السينما على العقول وعلى الثقافة كان يزداد وهنًا، وبشكل خاص فإن القطاع الشبابى الأكبر من الجمهور كان أكثر اهتمامًا بالأفلام الأجنبية أكثر من الفرنسية، وهو اتجاه انعكس فى تزايد الإنتاج المشترك العالمى.

التوزيع وتأثيرات التليفزيون: الثمانينيات

عند نهاية الثمانينيات لم يعد من الممكن القول بأن السينما تسيطر على المجال الثقافى الفرنسي. لقد أصبحت مجرد وسيط بين وسائط عديدة تجـذب الجماهير الفرنسية، فمنذ أواخر السبعينيات أصبحت الـسينما جـزءًا مـن "المجال السمعى البصرى الفرنـسى". وبـرغم أن بعـض نجـوم الـسينما المشهورين حافظوا على تأثيرهم، فقد فشل الجيل الجديد من نجوم الـسينما الفرنسيين فى تحقيق مكانة تكوين جمهور خاص بهم مثلما فعل نجوم الجيل السابق، وتراجعت أهمية نجوم السينما الفرنسيين أمام المشاهير العالميين من مختلف الوسائط، بما فى ذلك الموسيقى والتليفزيون. وحقق بعـض النجـوم الفرنسيين، مثل جولييت بينوش (ولدت عام ١٩٦٤) وجيرار ديبارديو (ولـد عام ١٩٤٨) مكانة عالمية، من خلال الاشتراك فى إنتاج مـشترك عـالمى، لكن كان من النادر أن يرحل نجم فرنسى إلى هوليوود، بينما حقق نجوم من العصر الكلاسيكى نجاحًا فى هوليوود، مثل شارل بواييه (١٨٩٩-١٩٧٨)، وشيفالييه، ولوى جوردان (ولد عام ١٩٢٠). واستطاع نجوم آخرون، مثـل إيزابيل أوبير (ولدت عام ١٩٥٥)، توسيع دائرة جمهورهم من خلال الظهور على خشبة المسرح. وبشكل عام، استمر النجوم الفرنسيون فى العبور بـين أنواع مختلفة من الوسائط، مثل الـسينما والتليفزيـون ومـسرح المقهـى والإعلانات. لكن النجوم الفرنسيين الجدد فشلوا فى تحقيق نوع من الـشهرة العالمية التى كان يساهم فيها الصحفيون والمصورون الذين يلتقطون الأخبار والأسرار، كما حدث مع باردو، وكاترين دينيـف (ولـدت عـام ١٩٤٣)، وبلموندو، وديلون، خلال العقود السابقة.

وفى أواخر السبعينيات وخلال الثمانينيات، أصبح التليفزيون شبكة توزيع مهمة للسينما، من خلال تأسيس محطات تليفزيون ذات ملكية خاصة، وتليفزيون الدفع مقابل المشاهدة، وشبكات الكيبل. وبالفعل أصبح التليفزيون يمثل دار عرض مكرسة لعرض الأرشيف الكامل للسينما الفرنسية من الفترة الصامتة فصاعدًا. وكانت دور العرض عاجزة عن المنافسة، حتى دور عرض أفلام الفن ذات الجمهور الخاص، التى بدت أنها على وشك الانقراض.

لقد نشأ تنافس محموم بين القنوات التليفزيونية التى سرعان ما بدأت فى إنتاج الأفلام بالإضافة إلى توزيعها، خاصة لكى تضمن وجود مادة جديدة مطلوب بشدة إذاعتها فى أوقات المشاهدة الرئيسية. وتعود المحاولات الأولى فى هذا المجال إلى عام ١٩٥٩، لكن اشتراك التليفزيون فى الإنتاج لم يصبح مشهورًا إلا فى عام ١٩٧٦، وبحلول بداية الثمانينيات كان العدد الأقل من الأفلام هو الذى يتم إنتاجه بدون نوع ما من دعم "كانال بلوس"، شبكة التليفزيون المشفرة التى تقوم على الاشتراكات، وهى فرع من "فيفيندى"، شركة الوسائط متعددة الجنسية. ومنذ عام ١٩٨٤، بدأ فرض الضرائب على الصناعة التليفزيونية، وكانت هذه العائدات الجديدة تعوض تناقص الضرائب على تذاكر السينما، والتى كانت من أهم مصادر دعم السينما الفرنسية منذ بدء نشاطات المركز القومى للسينما وسياساته.

وعاشت صناعة السينما مزيدًا من الازدهار فى عام ١٩٨٥، عندما أسس لانج برنامج "الاتحاد المالى للصناعات السينمائية والسمعية البصرية" (SOFICA)، والذى قدم إعفاءات ضريبية للشركات العاملة فى صناعة السينما. وبرغم التناقص المتزايد لعدد الجمهور طوال الثمانينيات الذى وصل إلى حده الأدنى فى بداية التسعينيات، فقد نجحت هذه الجهود فى تقديم دعم

مالى مهم لصناعة السينما الفرنسية. لكن تزايد الإنتاج المشترك العالمى هدد تميز الأفلام الفرنسية، فى الوقت الذى ساهم فى ثبات الصناعة ونشاطها. وكان للتليفزيون تأثير متناقض على السينما فى فرنسا: فمن ناحية، فقد شكّل تحديًا للسينما كشكل أساسى للترفيه الجماهيرى، ومن ناحية أخرى كان مصدرًا للدعم المالى الذى ساعد صناعة السينما على الاستمرار فى صنع أفلام فرنسية للجمهور الفرنسى، بينما كان يشجع أيضًا على تطوير الإنتاج المشترك العالمى الذى يقدم ميزات مالية.

ومع تزايد تأثير التليفزيون، أصبح الموزع قوة كبرى فى صناعة السينما الفرنسية. فقد اختفت دور السينما المملوكة لعائلات، وحل محلها الشاشات المتعددة (مالتيبلكس). وفى عام ١٩٧٠، أسست شركتا باتيه وجومون معًا شبكة لما يزيد على ٤٠٠ دار عرض تحت مظلة منظمة "جى آى إى". (GIE). وفى عام ١٩٧١، كانت دور العرض المجتمعة فى "الاتحاد العام لدور العرض السينمائى" (UGC)، وهو الاتحاد الذى فرضت الدولة وجوده بعد الحرب العالمية الثانية، فقد تم تخصصها وأصبحت نواة لشبكة من عدة مئات من دور العرض. وهناك شبكة أخرى هى "بارافرانس" تم تأسيسها بدعم من المركز القومى للسينما. لكن هذا النظام لم يكن مستقرًا، ففى عام ١٩٨٣ أصدر لانج مرسومًا أتاح للمركز القومى للسينما حل منظمة "جى آى إى" لباتيه وجومون، وفى عام ١٩٨٤ تم حل "بارافرانس"، ومع ذلك فقد أعيد تنظيم باتيه وجومون، وعززت نصيبها من السوق. وأصبح نظام الشاشات المتعددة – برغم جهود المركز القومى للسينما أحد أهم المؤثرات فى مزيد من التطور للسينما الفرنسية.

وكان الموزعون الكبار يكرهون الدخول فى مخاطرات، لذلك طوروا نظامًا يزيد من الأرباح بإغراق السوق المحلية بمواد دعائية، ودعم العديد من العروض الأولى فى مواقع ذات أهمية تجارية كبرى. وبعد عام ١٩٨٩، كان من المعتاد صنع ثمانمائة نسخة للفيلم الواحد، تعرض فى نفس الوقت في عشرة فى المائة من كل دور العرض. وأدى تزايد تكاليف الإنتاج إلى زيادة المخاطرات المالية، لكن نظام الشاشات المتعددة أتاح أيضًا للمنتجين بعائدات مالية هائلة فى حال تحقيق نجاح فى شباك التذاكر. وتزايد حافز إنتاج أفلام تحقق نجاحًا تجاريًا هائلا، بينما تناقصت إمكانية التمتع بنجاح متوسط في سوق ذات جمهور خاص. وكان الفيلم إما أن يحقق نجاحًا كبيرًا فى الأسبوع الأول من عرضه، أو يختفى من على الشاشة. وفى ظل هذا النظام أصبحت السينما الفرنسية أكثر تعرضًا للتهديد الذى تفرضه الأفلام الهوليودية، خاصة التى تحقق نجاحًا تجاريًا هائلا.

الهزيمة والتجدد: منذ عام ١٩٩٠

كان لانج يدعم سينما التراث، التى تميل إلى الاقتباس الأدبي، والموضوعات التاريخية، وقيم الإنتاج العالية، وقد بدا فى البداية كما لو أنها قد تعود للحيوية فى العرض التجارى. كان فيلم "سيرانو دو بيرجيراك" (١٩٩٠) من إخراج جان بول رابينو (ولد عام ١٩٣٢)، وحقق الفيلم نجاحًا تجاريًا ونقديًا وجماهيريًا، وسبقته إلى النجاح أفلام مثل "جان دو فلوريت" (١٩٨٦)، و"مانون من الربيع" (١٩٨٦) من إخراج كلود بيرى (ولد عام ١٩٣٤). لكن سرعان ما تراجع هذا الاتجاه، عندما فشلت أفلام من الإنتاج الكبير مثل "المغامر جان جالمو" (١٩٩٠) من إخراج ألان مالين، بينما نجحت تجاريًا أفلام ذات ميزانية منخفضة مثل "الكتوم" (١٩٩٠) من إخراج

كريستيان فانسان. وكان الاتجاه الأكثر وضوحًا فى تلك الفترة هـو تجمـع مخرجين فى شكل أجيال، بدءًا من المجموعة التقليديـة للمخـرجين الـذين مايزالون يعملون منذ الموجة الجديدة الفرنسية، مثل بريـسون، وشـابرول، وجودار، ورينيه، وروميز، وريفيت، وفاردا. وكانت هناك مجموعة أصـغر سنًا تتألف من هؤلاء الذين يعتبرون أنفسهم امتدادًا للموجة الجديـدة، مثـل أندريه تيشينيه (ولد عام ١٩٤٣)، وبينوا جاكو (ولد عـام ١٩٤٧)، وكلـود ميللر (ولد عام ١٩٤٢)، وهؤلاء الذين اعتبروا أنفسهم إحياء لتقاليد سـينما الجودة، مثل ميشيل دوفيى، وكلود سوتيه، وبيرتران تافرنييـه (ولـد عـام ١٩٤١)، وأخيرًا الذين اعتبروا أنفسهم يعبرون عن رؤيـة فرديـة، مثـل دوالون، وموريس بيالا (١٩٢٥-٢٠٠٣)، وفيليب جاريل (ولد عام ١٩٤٨)، وألان كالفييه (ولد عام ١٩٣١). وهناك مجموعـة غيـر متجانـسة مـن المخرجين تجمعهم اهتماماتهم بالمسائل الاجتماعية، ويشار إليها عادة باسـم "السينما الفرنسية الشابة"، وتضم مخرجات مثل برياه، بالإضافة إلى مخرجين ارتبطوا بسينما "البوير"، والمعروفة أيضًا باسم سينما "المغرب"، مثل مهـدى شريف (ولد عام ١٩٥٢)، ومالك شعبان (ولد عام ١٩٦٤)، وأيضًا "سـينما الحى"، مثل ماتيو كاسوفيتس (ولد عام ١٩٦٤)، كذلك السينما الإقليمية مثـل برونو دومون (ولد عام ١٩٥٨). وهذه المجموعـة تـدمج أيـضًا فـاردا، وتافرنييه، فأعمالهما الأحدث مثل فيلم فاردا "جين بى من أجل أنيـيس فـى" (١٩٨٧)، وفيلم تافرنييه "L.627" (١٩٩٢)، تأثرت بهذه الحساسية الجديدة.

إن هذه التطورات متعددة الاتجاه توحى بالطرق التى تم بهـا العبـور إلـى الألفية الجديدة، ولم يعد المثل الأعلى للثقافة الفرنسية باعتبارهـا متجانـسة وتضرب بجذورها فى اللغة الفرنسية والتراث الفرنسى، منعكسًا فى التجربة المعاشة للأجيال الجديدة من المواطنين الفرنسيين.

وربما كانت الشهادة الأكثر وضوحًا على التحولات فى المشهد الثقافى الفرنسى هى "سينما المظهر والنظرة"، وهو نمط فيلمى تأثر بفن الكرتـــون، والإعلان، والفيديو الموسيقى. ويرتبط هذا النمط أحيانًا مع "منتدى هــالس"، الذى يشير إلى مجمع التسويق بالغ الأناقة فى وسط باريس، الــذى أصــبح مركزًا لثقافة الشباب بعد افتتاحه فى عام ١٩٧٩. وكان هوس "سينما المظهر" بالأسلوب، كما بدأه جان جاك بيانيه فى فيلم "ديفا" (١٩٨١)، كان يهدد مــع التكرار باستنفاد الطاقة، لكنه حافظ على قوة الدفع خلال منتصف التسعينيات وما بعدها، عادة فى شكل إنتاج هوليوودى كما هو الحال مع لــوك بيــسون (ولد عام ١٩٥٩). ظهر بيسون كواحد من مخرجى "منتدى هالس" مع بيانيه، وليو كاراكس (ولد عام ١٩٦٠)، وظل طوال القرن الواحد والعشرين واحدًا من أكثر المخرجين الفرنسيين ضمانًا فى النجاح التجارى، حتى لــو كانــت أفلامه الأخيرة تصنع عادة فى الخارج. إن أفلامــه ذات تكــوين أســلوبى مصقول، وإضاءة ومونتاج دقيقين، جاءت جميعًا مــن عــالم الإعلانــات، وبالإضافة إلى ذلك فإن أفلامه تشترك فى رفض المجتمع وقيمه. وتركز بدلا من ذلك على السعى الفردى إلى السعادة. وبرغم أن هذه الأفلام تلقى الرفض عادة من النقاد الفرنسيين الكبار، بجدية. وكل من أفلام التراث – التى تميــل إلى الإنتاج الكبير لموضوعات تاريخية، مثل "الملكة مارجريــت" (١٩٩٤)، أو "الفارس على السطح" (١٩٩٥) – و"سينما المظهر"، يــضمهما تــصنيف يشار إليه عادة بمصطلح "سينما الإبهار الجديدة"، التى تعتمد على الميزانيات الكبيرة، والتسويق المكثف، والترويج بحثًا عــن النجــاح. وكانــت هنــاك محاولات عديدة للاستعارة منها إلى السينما الفرنسية فى التسعينيات وبدايات القرن الواحد والعشرين، مع قدر متفاوت من النجاح. وفى الحقيقة أن النجاح

الكبير لأفلام بدايات القرن كانت فى الأغلب لأفـلام منخفـضة الميزانيـة بالمعايير الهوليودية، مثل "أميلى" (٢٠٠١) من إخراج جان بيير جونيه (ولد عام ١٩٥٥)، عندما تفوقت السينما الفرنسية على هوليوود فى شباك التذاكر الفرنسى لأول مرة منذ عقد كامل.

ولا يقل عن ذلك أهمية عدد من المخرجين الفرنسيين فى بدايـة هـذا العقد، مثل جونيه وجان جاك أنو (ولد عام ١٩٤٣)، الذين تنقلوا بين صـنع أفلام هوليودية لجمهور عالمى، وأفلام فرنسية لجمهور فرنسى. وبـرغم أن هؤلاء المخرجين هوجموا بقسوة لأنهم يبيعون "فنهم"، فإنهم حـافظوا علـى كونهم "مؤلفين" يمكن تعريفهم بأنهم فرنسيون. واتساق أعمالهم اعتمد علـى مجموعة غير رسمية من الممثلين والممثلات، بالإضافة إلى فنيـين وحتـى مؤلفين موسيقيين، كانت إسهاماتهم بالغة الأهمية فى إعـادة صـنع مظهـر وإحساس مميزين يمكن نسبهما إلى المخرج.

وبينما يوجد مخرجون فرديون يمثلون فرنسا بانتظام فى الخارج، فإن أكثر الأفلام الفرنسية حصدًا للأرباح فى شباك التذاكر كانت أفلام الكوميـديا الاجتماعية، مثل "زيجات" (٢٠٠١) لكاترين مارتان. وظلت الأفلام الكوميدية وأفلام الكوميديا الرومانسية، التى تدور عادة حول الأخلاقيات الاجتماعيـة، وتقدم ممثلين وممثلات مشهورين، هى الجماهيرية بالنسبة للجمهور الفرنسى، ومع ذلك فلم تكن مبنية على أساس توليفات جاهزة. ومن النـادر أن هـذه الأفلام كانت تجذب جمهورًا أجنبيًا، لكن العدد المتزايد منها الذى يعاد صنعه فى أفلام هوليودية منذ بداية الثمانينيات يشير إلى الاهتمام العـالمى الممتـد بالسينما الفرنسية. ومن هـذه الأفـلام "قفـص المجـانين" (١٩٧٨) لإدوار مولينارو، الذى أعيد صنعه بواسطة مايك نيكولز فـى "قفـص العـصافير"

(١٩٩٦)، كذلك فيلم سيرو "ثلاثة رجال وتـابوت" (١٩٨٥) الـذى أعـاده ليونارد نيموى باسم "ثلاثة رجال وطفل" (١٩٨٧).

وعند نهاية القرن العشرين، يبدو أن السينما الفرنسية عادت إلى الحياة. فبرغم أنها غير مستقرة، فإنها ضمنت بقاءها بواسطة الرعاية الصارمة من الدولة. وأفلام مثل فرانسوا تروفو أوزو (ولد عام ١٩٦٧) و"تحت الرمـل" (٢٠٠٠) و"حوض السباحة" (٢٠٠٣)، قد تناولت "موضوعات حميمة" ميزت السينما الفرنسية في أواخر القرن العشرين، غير أن الهيمنة النقدية والثقافيـة التى كانت للموجة الجديدة حل محلها في نهاية التسعينيات وما بعدها سـينما أكثر جماهيرية، وأقل اهتمامًا بالقلق الوجودى، مثل فيلم "أميلـى" (٢٠٠١)، وفيلم كريستوف باراتييه (ولد عام ١٩٦٣) "الكورس" (٢٠٠٤)، وفيلم جونيه "خطبة طويلة جدًا" (٢٠٠٤). وصنعت هذه الحركة نجاحًا فى شباك التـذاكر أخرج السينما الفرنسية من التدهور الذى عانت منه فى بدايـة التـسعينيات. والتحدى الأكبر الذى واجه السينما الفرنسية عند نهاية الألفية كـان الحفـاظ على وضعها فى السوق العالمية، والاحتفاظ بهويتها كسينما فرنسية لجماهير فرنسية.

لقد حافظت فرنسا بنجاح على مكانة المنتجات السمعية البصرية باعتبارها "استثناءات ثقافية" فى "اتفاقية التجارة العالمية"منذ عـام ١٩٩٣، والمفاوضـات التالية فى "منظمة التجارة العالمية". وكانت النتائج ظروفًا مواتية للسينما الفرنسية فى فرنسا وأوربا من خلال فرض ضرائب حمائية وتطبيق نظـام الحـصص "الكوتا". وبفضل هذه الإجراءات وغيرها من جانب الدولة، مثل دعـم الـسينما الآتى من صناعة التليفزيون، فإن حصة فرنسا من شـباك التـذاكر الفرنـسى اسـتقرت إلـى حـوالى الثلـث، بعـد عـدة سـنوات صـعبة

فى بداية التسعينيات. وبرغم هذا النجاح داخل السوق الفرنسية، فإن نصيب فرنسا من السوق الأجنبية استمر فى النقصان، خاصة فيما يتعلق بالحقوق التليفزيونية. وقاوم المنتجون الفرنسيون ذلك بالإنتاج المشترك لمزيد من الأفلام الناطقة بالإنجليزية، مثل فيلم رومان بولانسكى "عازف البيانو" (٢٠٠٢).

والمكانة المميزة للسينما الفرنسية التى حافظت عليها فى مفاوضات "منظمة التجارة العالمية" قد تبدو انتصارًا فى المجال الثقافى. ومع ذلك فإن الحكومة الفرنسية تلزم الصناعة أن تكون مسئولة ماليًا وتوجه سياساتها بنظرة مالية وثقافية معًا. وفى أواخر التسعينيات، أصبحت السينما الفرنسية أكثر حساسية لمتطلبات شباك التذاكر، مثل أن تصنع عددًا أكبر من الأفلام الكوميدية التى تستهدف القطاع الأكبر من الجماهير. ولسوء الحظ فإن هذه الأفلام لا تحقق النجاح فى الخارج إلا نادرًا. ومن الاستراتيجيات الأخرى الأكثر نجاحًا فيما يتعلق بإمكانية التصدير إلى الخارج الانتقال إلى أفلام أكثر تعقيدًا وأكبر ميزانية، تستهدف الجمهور الشاب، مثل فيلم كاسوفيتز "الأنهار القرمزية" (٢٠٠٠)، والجزء الثانى منه "ملائكة نهاية العالم" (٢٠٠٤).

إن المخرجين "المؤلفين" الذين ارتبطوا تقليديًا بالأفلام الفرنسية وجدوا أنفسهم مضطرين لصنع أفلام تتناقص ميزانياتها حتى أنها تصبح أفلامًا قصيرة. وانتقل التجريب الجمالى والشكلى من السينما إلى المتحف، وعبر إلى الفيديو والوسائط الأخرى، كما هو الحال فى سلسلة جودار "تاريخ (تواريخ) السينما" (١٩٨٩-١٩٩٨). وخشى بعض النقاد من أن هذه السينما الأكثر شخصية وذهنية قد تختفى إلى الأبد، ويحل محلها أفلام مثل سلسلة "الأنهار القرمزية"، أى أفلام مثيرة للنجوم. كما أن هؤلاء النقاد أعربوا عن القلق بشأنها إذا ما كانت هذه السينما التجارية سينما فرنسية بحق – وعلى

سبيل المثال فإن فيلم "عازف البيانو" لا يقدم مخرجًا فرنسيًّا، أو نجمًا فرنسيًّا، أو لغة فرنسية. ويبقى السؤال: هل تستطيع سينما فرنسية جماهيرية أن تحافظ على الخيال الإبداعى الفرنسى كاستثناء ثقافى، وكسينما تقاوم السيطرة العالمية لهوليوود، ليس فقط فى الدائرة الاقتصادية، ولكن كمتحكم فى الذوق والثقافة؟ لقد طُرح هذا السؤال لأول مرة فى أعقاب الحرب العالمية الأولى، ومازال مطروحًا كسؤال بالغ الأهمية يواجه السينما الفرنسية عند بداية الألفية الثالثة.

انظر أيضًا:

"السينما القومية"، "الموجة الجديدة".

مزيد من القراءات

Abel, Richard. *French Cinema: The First Wave, 1915-1929*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1984.

Austin, Guy. *Contemporary French Cinema: An Introduction*. Manchester, UK: Manchester University Press, 1996.

Buchsbaum, Jonathan. *Cinema engagé: Film in the Popular Front*. Urbana: University of Illinois Press, 1988.

Crisp, Colin. *The Classic French Cinema, 1930-1960*. Bloomington: Indiana University Press, 1993.

Flitterman-Lewis, Sandy. *To Desire Differently: Feminism and the French Cinema*, expanded ed. New York: Columbia University Press, 1996.

Hillier, Jim, ed. *Cahiers du Cinéma, Volume 1: The 1950s—Neo-Realism, Hollywood, New Wave*. London: Routledge and Cambridge, MA: Harvard University Press, 1985.

———, ed. *Cahiers du Cinéma, Volume 2: The 1960s—New Wave, New Cinema, Re-evaluating Hollywood*. London: Routledge and Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986.

Hughes, Alex, and James S. Williams, eds. *Gender and French Cinema*. Oxford and New York: Berg, 2001.

Lanzoni, Rémi Fournier. *French Cinema: From Its Beginnings to the Present*. New York: Continuum, 2002.

Marie, Michel. *The French New Wave: An Artistic School*. Translated by Richard Neupert. Oxford: Blackwell, 2003. Translation of *La Nouvelle Vague: Une École Artistique* (1997).

Powrie, Phil, and Keith Reader. *French Cinema: A Student's Guide*. London: Arnold, 2002.

Vincendeau, Ginette. *The Companion to French Cinema*. London: The British Film Institute, 1996.

———. *Stars and Stardom in French Cinema*. London: Continuum, 2000.

Hilary Ann Radner

كتبت هذا الفصل: هيلارى آن رادنر

مارسيل كارنيه

(ولد باسم ألبير كرانش، باريس، فرنسا، فـي ١٨ أغسطس ١٩٠٩، توفي في ٣١ أكتوبر ١٩٩٦).

مارسيل كارنيه شخصية مثيرة للجدل في السينما الفرنسية، فقد يـرى البعض أن أعماله تنتمي إلى كلاسيكية عفى عليها الزمن، وتجاوزها مخرجو الموجة الجديدة الفرنسية، فإن البعض الآخر يراها باعتبارهـا دلـيلا علـى حيوية نظام الأستوديو في فرنسا الثلاثينيـات. تـدرب كارنيـه كمـصور فوتوغرافي، وعمل في الصحافة قبل أن يعمل مساعدًا لكل من رينيه كليـر وجاك فيديه. وكانت أول أفلام كارنيه الطويلة هـو "جينـي" (١٩٣٦) مـن بطولة فرانسواز روزاي، وكان الفيلم بداية لتعاون طويل ومثمر بينه وبـين الشاعر وكاتب السيناريو جاك بريفير.

وتكمن عبقرية كارنيه في قدرته على جمع فريق من الفنانين المبدعين، كتاب سيناريو (مثل بريفير)، ومصممين (مثل ألكساندر ترونيه)، ومـؤلفين موسيقيين (مثل موريس جوبير، جوزيف كوزما)، ومجموعة من الممثلـين الفرنسيين تضم جول بيري، لوي جوفيه، ميشيل سيمون، آرليتـي (آرليـت ليوني باتياه). وأشهر أفلامه هو "أطفال الفردوس" (١٩٤٥) الـذي يـصور علاقة حب بين محظية وممثل.

ومن منتصف الثلاثينيات حتى نهاية الأربعينيات، كان كارنيه واحدًا من أكثر الممثلين فى فرنسا احترامًا وقوة. وقد أثر فى البداية على اتجاه السينما الفرنسية من خلال كتاباته فى "سينما جازين"، ليلهم تيار الواقعية الشعرية، التى أطلق عليها فيما بعد "الفانتازيا الاجتماعية"، والتى تتبنى نظرة متشائمة للوضع الإنسانى، وهى النظرة التى كان يجسدها فى تكويناته الفنية، والميزانسين بالغ الحرص، والتمثيل المصقول، والإضاءة من المقام العالى، والنهايات المأساوية. وأفلامه بهذا الأسلوب تتضمن "فندق الشمال" (١٩٣٨)، "انبلاج النهار" (١٩٣٩)، "ميناء الظلال" (١٩٣٨)، وهى الأفلام التى أثارت جدلاً بسبب موضوعاتها الكئيبة.

وسواء كان ذلك شيئًا طيبًا أو سيئًا، فإن كارنيه وفريقه نقلوا إلى الجمهور مزاجًا عامًا من الحزن يظل علامة فى السينما الفرنسية. وبعد نهاية تعاونه مع بريفير بفيلم "أبواب الليل" (١٩٤٦)، ثم "مارى من الميناء" (١٩٥٠)، فقد كارنيه أفضل المتعاونين معه، وكانت أفلامه التالية أقل جودة.

مشاهدات مقترحة:

"جينى" (١٩٣٦)، "غريب، غريب" (١٩٣٧)، "ميناء الظلال" (١٩٣٨)، "فندق الشمال" (١٩٣٨)، "انبلاج النهار" (١٩٣٩)، "مبعوثو الشيطان" (١٩٤٢)، "أطفال الفردوس" (١٩٤٥)، "أبواب الليل" (١٩٤٦).

FURTHER READING

Andrew, Dudley. *Mists of Regret: Culture and Sensibility in Classic French Film*. Princeton, NJ: University of Princeton Press, 1995.

Williams, Alan. *Republic of Images: A History of French Filmmaking*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1992.

Hilary Ann Radner

هیلاری آن رادنر

فرانسوا تروفو

(ولد باسم فرانسوا رولان تروفو، باريس، فرنسا، في ٦ فبراير ١٩٣٢، توفي في ٢١ أكتوبر ١٩٨٤).

يجسد فرانسوا تروفو كمخرج نقاط قوة وضعف الموجة الجديدة الفرنسية. إن معظم أعماله تعكس الظروف المضطربة لحياته المبكرة. وعندما كان في السادسة عشر من عمره وقع تحت تأثير أندريه بازان، الذي كان بمثابة الأب بالنسبة له، وقام بتقديمه إلى الجمعية السينمائية "أوبجكتيف ٤٩"، وهي جماعة سوف تصبح ملتقى للنقد الجديد. أصبح تروفو ناقدًا معروفًا منذ عام ١٩٥٠، وكتب العديد من المقالات المنتظمة، منها "نزوع خاص في السينما الفرنسية" (١٩٥٤) هاجم فيها "تقاليد الجودة"، ووضع خطة لإعادة الحيوية إلى السينما الفرنسية.

لم تكن أعمال تروفو كمخرج تتسم بالاتساق. وكان أول أفلامه "٤٠٠ ضربة" (١٩٥٩) من بطولة جان بيير لو في دور أنطوان دوانيل، ويعتبر الفيلم انتصارًا لجيل جديد من المخرجين لأن تروفو قدم فيه أسلوبًا أكثر تلقائية وشخصية، معارضًا العمل الأكاديمي الصارم لمخرجي الأستوديو الذين كانوا يسيطرون على السينما الفرنسية خلال سنوات ما بعد الحرب.

وكان هذا الفيلم من تمويل زوجة تروفو الأولى، مادلين مورجينستيرن، التى كان أبوها يملك أقوى شركات التوزيع فى فرنسا آنذاك، وهى شركة كوسينور. وبرغم ولعه بحب نساء أخريات، قامت بدعمه طوال حياته الفنية، وكانت بجانبه عندما توفى بسرطان المخ وعمره اثنان وخمسون عامًا.

وفى عدد من أفلام تالية، استخدم تروفو شخصية دوانيل (ولعبها لو) باعتبارها "الأنا الأخرى" لكى يعكس حياته الخاصة، بدءًا من طفولة ومراهقة مضطربة فى "٤٠٠ ضربة"، إلى صورة العاشق المعذب والزوج الفاشل الذى يقترب من منتصف العمر فى "الحب على الطاير" (١٩٧٨). ويكون تروفو فى أفضل حالاته عندما يستغرق فى دراسة الشخصية، كما فى "جول وجيم" (١٩٦٢)، حيث براءة وكرم ورقّة ثلاث شخصيات رئيسية يتم اقتناصها بحساسية هائلة، لكنه يكون فى أسوأ حالاته عندما يحاول محاكاة مخرجين هوليوديين مثل ألفريد هيتشكوك الذى يكن له إعجابًا قويًا. والمثال على المحاولة غير الناجحة لتقليد هيتشكوك هو فيلم التشويق "العروس ترتدى الملابس السوداء" (١٩٦٨)، الذى أعلن تروفو نفسه أنه لا يحبه كثيرًا.

كان تأثير تروفو على السينما تأثيرًا عالميًا، فقد عبر فى أفلامه بوضوح عن حماس لا ينفد لإمكانية التعبير الشخصى الأصيل فى السينما. ولعل أكثر أفلامه تأثيرًا بعد "٤٠٠ ضربة" هو "الطفل البرى" (١٩٧٠) الذى قام فيه أيضًا بدور عالم يحاول أن يتواصل مع طفل متوحد مهجور. وطوال حياته، كان تروفو يؤمن بأن التواصل الإنسانى يمكن أن يتجاوز اللغة والثقافة. وبلاشك فإن تأثيره على السينمائيين الشبان ينبع من هذا الإيمان.

مشاهدات مقترحة:

"٤٠٠ ضربة" (١٩٤٩)، "أطلق النار على عازف البيـــانو" (١٩٦٠)، "جول وجيم" (١٩٦٢)، "العروس ترتدى الملابس السوداء" (١٩٦٨)، "قبلات مسروقة" (١٩٦٨)، "حورية الميسيسيبى" (١٩٦٩)، "الطفل البرى" (١٩٧٠)، "مبيت وإقامة" أو "علاقة زوجية" (١٩٧٠)، "فتاتـــان إنجليزيتـــان" (١٩٧١)، "ليل أمريكى" أو "تصوير مشهد ليلى بالنهار" (١٩٧٣)، "قصة أديــل إتـــش" (١٩٧٥)، "فكّة صغيرة" (١٩٧٦)، "الرجل الذى أحب النساء" (١٩٧٧).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Crisp, C. G. *François Truffaut.* London and New York: Praeger, 1972.

De Baecque, Antoine, and Serge Toubiana. *Truffaut: A Biography.* Translated by Catherine Temerson. New York: Knopf, 1999.

Petrie, Graham. *The Cinema of François Truffaut.* New York: A. S. Barnes and London: Zwemmer, 1970.

Truffaut, François. *The Films in My Life.* Translated by Leonard Mayhew. New York: Da Capo, 1994. Translation of *Les Films de ma vie* (1975).

———. *Letters of François Truffaut.* Edited by Gilles Jacob and Claude de Givray. Translated and edited by Gilbert Adair. Foreword by Jean-Luc Godard. Boston and London: Faber, 1989.

Hilary Ann Radner

هيلارى آن رادنر

جان مورو

(ولدت فى باريس، فرنسا، فى ٢٣ يناير ١٩٢٨).

كانت جان مورو – كنجمة، وامرأة، وشخصية قومية – تجسد المثل الأعلى للممثلة السينمائية الفرنسية فى حقبة ما بعد الحرب العالمية الثانية. وبرغم أن الصحافة الشعبية كانت تهتم أكثر بنجمات مثل بريجيت باردو وكاترين دينيف، وكلتاهما كانتا نموذجًا لتمثال ماريان، التمثال الرسمى الذى يمثل فرنسا، فإن جان مورو – بصورتها ومكانتها فى السينما الفرنسية – جسدت الأنوثة الفرنسية لجيل من عشاق السينما. إنها تمثل الممثلة الذكية، ذات الحساسية القاتمة الناضجة التى قد تكون خطرة، والتى تقف على طرف نقيض من قطط الجنس الشقراوات اللاتى سيطرن على شاشات هوليوود. كانت مورو تعتبر "غير فاتنة فوتوغرافيًا"، تتفوق على جاذبيتها الشخصية وصوتها عندما تتكلم على ملامحها.

تعود خلفيتها الأولى إلى المسرح مما أعطى مصداقية لحياتها الفنية فى السينما، التى بدأت فى عام ١٩٤٨ وتتضمن ما يزيد على مائة فيلم. وربطتها أدوارها بالموجة الجديدة، مثل "مصعد إلى المشنقة" (١٩٥٨) و"العشاق" (١٩٥٨)، وهما من إخراج لوى مال، وأدى ذلك إلى شهرتها العالمية. ودورها فى "جول وجيم" (١٩٦٢) من إخراج فرانسوا تروفو – وهو مخرج

الموجة الجديدة بلا منازع – أكد على صورة نجوميتها. ومن أفلامها العالمية "الليل" (١٩٦١) من إخراج ميكلانجلو أنطونيوني، و"قصة لاأخلاقية" (١٩٦٨) لأورسون ويلز، و"الرولز رويس الصفراء" (١٩٦٤) لأنطوني أسكويث، و"يوانا فرانشيسكا" (١٩٧٣) لكارلو دييجوس.

وقبلت مورو المخاطرة بأن تعمل مع مخرجين شبان غير معروفين إلى حد كبير، وذلك فى نهاية الخمسينيات وخلال الستينيات. وطوال حياتها الفنية، كانت اختياراتها تعكس إحساسها بالسينما كفن، لذلك فإنها نالت الاحترام العالمى لنزعتها الاحترافية والتزامها. وبالإضافة إلى الجوائز التى حصلت عليها عن أدوار محددة (كان فى ١٩٦٠، أكاديمية السينما فى ١٩٦٢، سيزار فى ١٩٩٠)، فقد حصلت على التكريم عن مجمل حياتها الفنية من مهرجان كان (١٩٩٢)، والأسد الذهبى من مهرجان فينيسيا (١٩٩٢)، والأوسكار (١٩٩٨).

لقد كانت مورو منخرطة فى كل أوجه السينما الفرنسية، فقد كانت لمرتين رئيسًا للجنة تحكيم مهرجان كان، وفى عام ١٩٩٣ عُينت رئيسًا للجنة من الخبراء كمستشارين للمركز القومى للسينما. كما دعمت منظمة "إيكو ينوكس" التى أسستها فى عام ١٩٩٣، وتعقد ورشًا سنوية لكتاب السيناريو. وأخرجت مورو فيلمين: "لوميير" أو "الضوء" (١٩٧٦)، الذى يصور أربع ممثلات سينما، و"المراهقة" (١٩٧٩)، وهو تصوير نابض بالحياة لزيارة فتاة لجدتها فى أفينيون فى عشية الحرب العالمية الثانية، وانتخبت مورو عضوًا فى أكاديمية الفنون الجميلة فى عام ٢٠٠١.

مشاهدات مقترحة:

"مصعد إلى المشنقة" (١٩٥٨)، "العشاق" (١٩٥٨)، "علاقات خطـــرة" (١٩٥٩)، "الليل" (١٩٦١)، "جـــول وجـــيم" (١٩٦٢)، "يوميـــات خادمـــة" (١٩٦٤)، "العروس ترتدى الملابس السوداء" (١٩٦٨)، "كويريل" (١٩٨٢)، "نيكيتا" (١٩٩٠)، "الغياب" (١٩٩٣).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Vincendeau, Ginette. *Stars and Stardom in French Cinema.* London: Continuum, 2000.

Hilary Ann Radner

هيلارى آن رادنر

أفلام رجال العصابات

"Gangster Films"

تدور أفلام رجال العصابات عن الرجال المحترفين الـذين تجمعـوا لارتكاب جرائم. ذلك تعريف بالغ البساطة، وفى الحقيقة أن جزءًا كبيرًا من الجاذبية الدائمة فى هذا النمط الفيلمى تكمن فى هذه البساطة. وكمـا لاحـظ روبرت وارشو منذ خمسين عامًا مضت، فإن رجال العصابات يجسدون أكثر خيالات الجمهور جموحًا وعنفًا عن الصعود إلى أعلى بلا نهايـة، بإتبـاع القاعدة الذهبية النمطية الأولى لرجل العصابات فى السينما، تونى كـامونتى فى "الوجه ذو الندبة" (١٩٣٢): "افعلها أولا، افعلهـا بنفـسك، وداوم علـى فعلها". وقد لاحظ المعلقون بدءًا من كارلوس كلارينس حتى يوجين روسـو كيف يقوم رجال العصابات السينمائيون، بوضع الخطط، والسرقة، والقتـل، وهم فى طريقهم إلى التفوق الاقتصادى والاجتماعى، إلى أن يصبحوا – كما قال كودى جاريت فى "الحرارة البيضاء" (١٩٤٩) – وحـدهم "علـى قمـة العالم"، برغم أن صعودهم مثل الشهاب كان ينتهى دائمًا بسقوط سريع ذريع. لكن اسم نمط "فيلم رجال العصابات" ذاته يشير إلى ثلاثة تعقيـدات حاسـمة قلب هذا النمط: علاقة البيضة والدجاجة (من الأسبق؟ – المترجم) بين رجال العصابات وعصاباتهم، ووضع رجل العصابات كشرير وبطل معًا، والعلاقة المتأملة بدرجة ما بين العصابات والمجتمعات التى يشنون عليهـا حـروبهم الإجرامية.

تتضح هذه المشكلات فى عمل مخرجين بارعين فى هذا النمط، راول وولش (١٨٨٧-١٩٨٠) وهوارد هوكس (١٨٩٦-١٩٧٧). فبرغم - وربما بسبب - الجهود الكبرى لمكتب المباحث الفيدرالية، الذى اشتهر من خلال نشر مطاردته لرجال العصابات الحقيقيين فى الثلاثينيات، فإن رجال العصابات تظهر كشخصيات بطولية منحرفة، وخارجين على القانون أكبر من الحياة ينتصرون - على الأقل مؤقتًا - على قوانين مجتمع يبدو أقل حيوية وحياة منهم. لكنهم يتحددون أولا كأعضاء عصابة تصبح هى ذاتها أقوى من أى من أعضائها. وسواء كان وولش وهوكس يخرجان أفلام ويسترن، أو أفلامًا حربية، أو رجال عصابات، مثل فيلمى وولش "جبال سييرا العالية" (١٩٤١) و"الحرارة البيضاء"، وفيلم هوكس "الوجه ذو الندبة"، فإنهما يقومان المرة بعد الأخرى باستكشاف التوتر بين الفرد البطل، الذى يكون فى الأغلب رجلا، والمجتمع الذى يستمد منه قوته. وفى حالة فيلم رجال العصابات، فيلاحظ فران ميسون أن تعقيدًا آخر يظهر من حقيقة أن العصابات الإجرامية - التى تتكون للهدف العاجل فى تقديم بديل خارج على القانون للنظام الاجتماعى المطيع للقانون - تكون بشكل أو بآخر صورة من المجتمع الأكبر فى كل نقاط ضعفه. إن هذه التناقضات بين البطولة والشر البطولى، وبين الهوية الفردية والهوية الاجتماعية، وبين العصابات الخارجة على القانون والقوانين الضرورية لعملها، هى المحرك الذى يدفع نمط فيلم رجال العصابات.

من المتوحش النبيل إلى المشكلة الاجتماعية

رجال العصابات فى السينما يعودون إلى تاريخ السرد ذاته فى السينما، ففيلم "سرقة القطار الكبرى" (١٩٠٣)، بقصته التى تمتد إلى اثنتى عشرة دقيقة

عن سطو على قطار، والتى احتوت على التخطيط الدقيق، والعنف غير المتوقع، والعقاب المستحق، هذا الفيلم يمكن اعتباره أول أفلام رجال العصابات، كما أن أفلامًا مشابهة تالية مثل "جيسى جيمس" (١٩٣٩) و"رانشو المشهور" (١٩٥٢)، و"رجل من الغرب" (١٩٥٨) تختلط بنمط فيلم الويسترن. ومع ذلك فإن أفلام رجال العصابات الصامتة لم تقتفِ أثر "سرقة القطار الكبرى" بقدر ما حاكت "فرسان خليج الخنازير" (١٩١٢)، حيث سنابر كيد – المجرم الجذاب الخشن العنيف، الذى يسكن فى أحياء الجيتو فى نيويورك – يشكل تحالفًا مؤقتًا وإن كان مؤثرًا مع البطلة الملتزمة بالقانون، قبل أن يعود إلى حياة الجريمة الخاصة به. لقد كان أبطال أفلام رجال العصابات فى السينما الأمريكية الصامتة وحوشًا نبيلة، بدءًا من بطل فيلم "الاسم المستعار جيمى فالنتاين" (١٩١٥)، وحتى البطل الناجح اقتصاديًّا الفاشل عاطفيًّا بول ويد فى "العالم السفلى" (١٩٢٧)، والذى ترك تأثيرًا عميقًا على عدد لا يحصى من أفلام رجال العصابات الفرنسية المأساوية الشاعرية فى الثلاثينيات، مثل "بيبى لو موكو" (١٩٣٦)، و"انبلاج الصباح" (١٩٣٩)، بالإضافة إلى الفيلم الأمريكى "الصاعقة" (١٩٢٩) الذى قام فيه جوزيف فون ستيرنبيرج بالإخراج مرة أخرى للممثل جورج بانكروفت فى دور بطل فيلم رجال العصابات.

وليس من الغريب أن هذه الأفلام الأولى كانت دائمًا تضفى سمات رومانسية على رجل العصابات. لقد كان الخارجون على القانون من أهالى المدن، الذين يعيشون على حافة مجتمع مهذب، يشتركون فى الكثير مع أبناء الطبقة العاملة الذين كان أغلبهم من المهاجرون، والذين كانوا يتابعون مغامرات رجال العصابات فى دور العرض السينمائية. وهذا التوحد الهدام

مع البطل رجل العصابات تدعم طوال العشرينيات بواسطة "مرسوم فولستيد"، الذى كان يحظر بيع الخمور بين عامى ١٩٢٠ و ١٩٣٣، وطوال تطبيق هذا الحظر فى أمريكا لم يكن باستطاعة المواطن الذى يطيع القانون الحصول على الخمر إلا من خلال السوق السرية، وكان رد فعل هوليوود أن رسمت رجل العصابات على نحو ينبض بالحيوية باعتباره "الأمريكى الآخر" المتنصل من المسئولية، واللامنتمى الذى سوف تتوقف به آلة المجتمع التى تعتمد على الكحول لتشحيمها.

ومع ذلك، وفى بداية الثلاثينيات، تحولت كثيرًا صورة رجل العصابات فى أفلام هوليوود. تسبب انهيار بورصة الأوراق المالية فى عام ١٩٢٩ فى بداية "الكساد العظيم"، الذى قضى على التصنيف الطبقى المستقر فى الثقافة الأمريكية، ودمر عشرات المليونيرات الورقيين، وطرد ملايين الأمريكيين من العمل إلى الشارع. لقد كان رجل العصابات الهوليودى يعتمد فى الأغلب على حياة مجرمين حقيقيين مثل آل كابونى (١٨٩٩-١٩٤٧) وجون ديلينجر (١٩٠٣-١٩٣٤)، وحان الوقت لكى يظهر كبطل منطقى لتلك اللحظة البائسة، قصة نجاح من قاع الفقر إلى قمة الثراء، تغذيها أحلام الجمهور فى كل أنحاء البلاد. وفى الوقت ذاته ظهر تعقيد جديد مع قيام الصناعة على نطاق واسع يتبنى تقنية الصوت المتزامن. لقد أشار جوناثان مانبى إلى أن تقنية الصوت أعطت رجال العصابات صوتًا، كان فى أفلام كلاسيكية من هذا النمط – مثل "قيصر الصغير" (١٩٣٠)، "عدو الشعب" (١٩٣١)، "الوجه ذو الندبة" – مقتضبًا وقاسيًا وذات سمات عرقية خاصة. لم يعد رجل العصابات "أى رجل" فى المدينة، لكنه أصبح موضوعًا لدراسة اجتماعية، وشخصًا طموحًا بروميثيوسى، يقضى عليه جشعه وعلى حلمه – باعتباره

من أقلية عرقية – بالذوبان فى المجتمع الأكبر. لقد كان جيمس كاجنى (١٨٩٩-١٩٨٦) يجسد توم باورز، رجل العصابات الأيرلندى النمطى فى "عدو الشعب"، كما أن بول مونى (١٨٩٥-١٩٦٧) كان يجسد تونى كامونتى (الإيطالى – المترجم)، وأعطاهما شخصيتى الأم المجهدة التى تمثل التوازن الأخلاقى، كما أعطاهما القصة التى تحذر من النهايات، تمامًا كما فى حالة إدوارد جى روبنسون (١٨٩٣-١٩٧٣) فى دور ريكو بانديللو فى "قيصر الصغير"، الذى يؤكد بقوة أن الأصل العرقى نوع من القدر.

ومنذ عام ١٩٣٠، خضعت هوليوود لميثاق الإنتاج (الرقابة الذاتية – المترجم) الذى كان يهدف لمنع الرقابة الحكومية. ومع ذلك، فإن الميثاق لم يتم تطبيقه على نطاق واسع حتى عام ١٩٣٤ تحت الضغط الجماهيرى الذى قامت "الرابطة الكاثوليكية لآداب اللياقة" بتنظيمه. وسرعان ما ظهر تأثير ذلك على أفلام العصابات، فقد منع الميثاق الكثير من التوابل البصرية التى اعتمدت عليها أفلام العصابات: تعاطى المخدرات، الأسلحة الآلية، المشاهد الطويلة للموت العنيف. والأكثر أهمية هو أن الميثاق فرض أن تتم معاقبة الجريمة، التى يجب ألا تبدو جذابة على الإطلاق. وبين عشية وضحاها تم سحب أفلام عصابات من العرض، مثل "قصة تيمبيل دريك" (١٩٣٣)، كما أن بطل أفلام العصابات التى أنتجت بعد ذلك، مثل ديوك مانتى فى "الغابة المتحجرة" (١٩٣٦)، كان أقل إثارة للتعاطف وأكثر شرًّا من أسلافه قبل عام أو عامين، كما أن كثيرًا من الحيوية التى كانت تتدفق فى أفلام العصابات تم إفراغها فى أفلام رجال الشرطة مثل "رجال جى" (رجال الحكومة) (١٩٣٥)، والذى كان بطله سريع الكلام بريك ديفيز (جيمس كاجنى) يتمتع بكل توابل رجل العصابات السينمائى: السيارات السريعة، طلقات الرصاص

المنهمرة القاتلة، والروابط المثيرة للشك مع الجريمة المنظمة. وعند نهاية العقد، كانت أفلام مثل "الطريق المسدودة" (١٩٣٧) و"ملائكة لهم وجوه قذرة" (١٩٣٨) تتعامل مع رجل العصابات باعتباره مشكلة انحراف اجتماعى ينبغى تفسيرها، بدلا من أن تكون صورة للثقافة الأمريكية الرسمية.

مجاز لكل الأوقات

تسبب إلغاء منع تداول الخمور فى عام ١٩٣٣ فى أن يظهر رجل العصابات مهرب الخمور باعتباره غير متوافق مع الزمن، وكان هجوم مكتب المباحث الفيدرالية على الجريمة المنظمة طوال العقد يدفع رجال العصابات إلى عالم الأندرجراوند، لكنه ظل شخصية مجازية قوية يمكن اقتباسها لاستخدامات عديدة. لقد كان فيلم "جبال سييرا العالية" يسحق المجرم السابق الشريف روى إيرل (همفرى بوجارت) بين عصابة خائنة أطلقت سراحه من السجن لمهمة واحدة أخيرة، وبين الفتاة الأمريكية جدًّا التى تصد مغازلاته الأبوية الرومانسية. كما أن فيلم "قصة مدينة فينيكس" (١٩٥٥) أخفى نداء لتكوين حكومة جيدة فى القصة شبه التسجيلية عن مدينة فى ألاباما تديرها عصابة إجرامية. وأخذ فيلم "القتلة" (١٩٤٦) بذرته من قصة إيرنست هيمنجواى القصيرة عن رجل يرفض أن يهرب من القناصين الذين يبحثان عنه، وقدم الفيلم قصة عن ماضى هذا البطل تستخدم تقنيات تعبيرية من الفيلم نوار، لكى تؤكد على قصة البطل البرئ المحاصر بشراك العصابة وصديقته الفاتنة المثيرة وأعاد دون سيجيل (١٩١٢-١٩٩١) فى عام ١٩٦٤ صنع هذا الفيلم، لكنه حول القناصين إلى مخبرين سريين يتحديان المجرم الذى بلا اسم، ليفسر الفيلم السبب فى فشل المجرم فى الهروب. والأهم بين هذه الأفلام هو "غابة الأسفلت" (١٩٥٠) الذى صور مدينة سكانها المحترمون منافقون

مخادعون، يعتمدون على شرف المجرمين الصغار الذى يستخدمون ككباش فداء. واستهل "غابة الأسفلت" نوعًا جديدًا من فيلم العصابات، فيلم السطو أو السرقة حيث يتم تكوين العصابة فقط لمهمة واحدة، فهى أقل استقرارًا بكثير من عصابات كان يسيطر عليها توم باورز وتونى كامونتى. وعبر الأطلنطى، كانت هذه العصابات التى تتكون على عجل موضوعًا لأفلام كوميدية فى إنجلترا مثل "شلة تل اللافندر" (١٩٥١)، و"قاتلو السيدة" (١٩٥٥)، وفى إيطاليا مثل "صفقة كبيرة فى شارع مادونا" (١٩٥٨)، بالإضافة إلى الميلودراما الوجودية "ريفيفى" (١٩٥٥) فى فرنسا.

وكان من الممكن أن تستمر العصابة إلى مالا نهاية باعتبارها مجازًا للانحراف الاجتماعى، لولا ثلاثة تطورات فى صناعة السينما. الأول هو الانحدار التدريجى لشركات السينما الكبرى بعد صدور "قرار باراماونت" فى عام ١٩٤٨، والذى ألزم الشركات بفك احتكاراتها المتكاملة رأسيًا، وهو ما جعل النجوم يتمتعون بحرية أكبر فى مشروعاتهم بعد أن كانوا يعاملون كعبيد لهذه الشركات. والثانى هو الوسيط الوليد للبث التليفزيونى والذى دفع شركات السينما إلى أن تقدم تجارب لا يستطيع التليفزيون أن يجاريها. والثالث هو سلسلة من التحديات لميثاق الإنتاج فى الخمسينيات والستينيات، أدت لنظام جديد للتصنيف فى عام ١٩٦٩، والذى كسر القاعدة الهوليودية التى استمرت طويلا بألا تعرض إلا الأفلام التى يستطيع مشاهدتها الجميع، وحدد أفلامًا مختلفة لجمهور مختلف. وكانت النتيجة فى الصناعة هى سلسلة من أفلام النجوم التى تزايد بسرعة فى ميزانيتها وجرعاتها المتحررة التى تحتشد بالجنس والعنف واللغة الصريحة. لقد كان ذلك مناخًا ملائمًا لعودة ظهور رجل العصابة كشخصية رئيسية.

إن فيلمي "بوني وكلايد" (١٩٦٧) و"الأب الروحي" (١٩٧٢)، يميـزان عودة رجل العصابات، وكلاهما يعامل أبطاله في سياق غير متسق مع الزمن لكي يوحي بقوة أسطورية شاعرية تحت سطح واقعية النمط الفيلمـي. لكـن برغم بهاء ملابس الثلاثينيات والسيارات المسروقة فإن شخصيتي بوني وكلايد هما من أبناء الستينيات، وأبطال ثقافة مضادة يمثلون جيلا لم يعد يثـق فـي المؤسسات الاجتماعية للدولة الديمقراطية، والاقتصاد الرأسمالي، وموظفيـه، والشرطة. كما أن مايكل كورليوني – البطل القاتم في "الأب الروحي" وجزأيه اللاحقين (١٩٧٤، ١٩٩٠) – تم تصويره على نحو أكثر وضـوحًا باعتبـاره عالمًا مصغرًا للحلم الأمريكي، ووعده للمهاجرين الـذين وصـولوا حـديثًا، وخيانته لإمكانية الاستيعاب في المجتمع والحصول علـى الاحتـرام. وكـلا الفيلمين يوازن بين رجل العصابة والعصابة، التي تمثل عائلة يـتم تـدميرها في النهاية بواسطة الولاء الذي يريد رجل العصابة أن يحافظ عليه.

وسلسلة أفلام العصابات، الأفلام التي تسم بنوع من الحنين للماضـي، مثل الفيلم الفرنسي "بورسـالينو" (١٩٧٠) و"ستافيـسكي" (١٩٧٤)، والتـي وصلت إلى الذروة مع الفيلم الملحمي لسيرجي ليوني "كان ياما كـان فـي أمريكا" (١٩٨٤)، عادت إلى الواقعية التي يغذيها خوف جماهيري شائع من جرائم المدن شائع من جرائم المدن في حضارة متمدينة، فيما يبـدو بهـدف القضاء على تعاطي المخدرات كما كان جيل سابق يجـرم الخمـر. وكـان سكورسيزي (ولد عام ١٩٤٢) قد قام من قبل بتشريح حياة الجريمة في الحي الإيطالي بمدينة نيويورك في فيلمه "الشوارع الوضـيعة" (١٩٧٣)، وهـاهو يهاجم الصورة المثالية التي رسمها فورد كوبولا للعصابات العائلية في سلسلة أفلام "الأب الروحي"، وذلك في فيلمه الذي أعاد النظر بحدة في هذا العـالم

"الرفاق الطيبون" (١٩٩٠)، الذى انتهى ببطله المدمن على الكوكايين يـشى بأصدقائه الذين خططوا لقتله. وهذا الفيلم، بالإضافة إلـى "الأب الروحـى، الجزء ٢"، ساعدا على تأسيس روبرت دى نيرو (ولد عام ١٩٤٣) كخلـف لهمفرى بوجارت (١٨٩٩-١٩٥٧) الذى كـان نمـوذج رجـل العـصابة السينمائى فى زمانه: متقلب المزاج، لا يستطيع التحكم فى مشاعره، وعلـى حافة المرض النفسى.

لكن رجال العصابة الأمريكى من أصل إيطالى عند دى نيـرو وجـد قرينًا مهمًا جدًا من أصل أفريقى فى رجال عصابات فى أفلام مثـل "مدينـة نيوجـاك" (١٩٩١)، و"الأولاد ذوو القلنـسوات" (١٩٩١)، و"خطـر علـى المجتمع" (١٩٩٣)، و"شوجار هيل" (١٩٩٤)، و"عصابة كلوكرز" (١٩٩٥)، و"رؤساء ميتون" (١٩٩٥). غير أن هناك تأثيرًا عالميًا آخر أتى من أفـلام الأكشن فى هونج كونج، عند المخرج جون ووه (ولد عام ١٩٤٦)، الذى كان يقيم تعارضًا هندسيًا بين رجال الشرطة والقتلة، بما يـوحى بإعـادة صـنع مشحونة دراميًا لأفلام كلاسيكية من هذا النمط مثل "رجـال جـى". وجمـع كوينتين تارانتينو (ولد عام ١٩٦٣) جماليات هونج كونج عنـد جـون ووه، وجونى تو (ولد عام ١٩٥٣) مخرج فيلم "ثلاثى الأبطـال" (١٩٩٣)، مـع عصابات من أعراق مختلفة مع بصمته العدمية، ليحول الميزانسين الذى كان يقوم به قديمًا راول وولش إلى سخرية من الأبطال المجرمين فـى "كـلاب المستودع" (١٩٩٢)، و"قصة شعبية رخيصة" (١٩٩٤)، و"جـاكى بـراون" (١٩٩٧)، و"اقتل بيل" بجزأيه (٢٠٠٣، ٢٠٠٤)، باعتبار هذه العصابة مجرد مجموعة من الناس ينوون القيام بمهمة صعبة. وكان عرض أفـلام رجـال العصابات فى كل أنحاء العالم، بدءًا من إعادة أفلام اللصوصية والسطو مثل

"سطو" (٢٠٠١) و"الضربة الكبرى" (٢٠٠١)، وحتى الفيلم التاريخى المحتشد بالعنف من إخراج سكورسيزى "عصابات نيويورك" (٢٠٠٢)، وإلى تصوير مجرمى المدارس الثانوية من أصل آسيوى، والذين يشعرون بالملل برغم تفوقهم فى "غد أفضل حظًا" (٢٠٠٢)، كان عرض هذه الأفلام يوضح ازدهار النمط الفيلمى فى بداية القرن الجديد، حتى لو كانت البارانويا الأمريكية تحولت من الجريمة المحلية إلى الإرهاب العالمى.

رجال المنظمات

تم تصنيف وتنظير أفلام رجال العصابات بالعديد من الطرق، ولعل أكثر التصنيفات توضيحًا هى التى تتعلق بالعلاقات المختلفة بين أبطال العصابات ومنظماتهم، وبين العصابات والمجتمع الأوسع.

كانت الأفلام الأولى التى تؤكد على القوة المخيفة لرجال العصابات قد أتت من الخارج. ففى فيلم "فانتوماس" وحلقاته الأربع التالية (فرنسا، ١٩١٣-١٩١٤)، قدم لوى فوياد (١٨٧٣-١٩٢٥) رجل العصابة كأستاذ بارع فى التنكر، وقادر على إيقاف الشرطة وقتما يشاء، وهو نمط امتد إلى طول وتعقيد ملحميين فى الفيلم الألمانى "دكتور مابيوزه المقامر" (١٩٢٢) من إخراج فريتز لانج (١٨٩٠-١٩٧٦). إن هذه الأفلام تصور رجل العصابة باعتباره إخطبوطًا، ومنظمته باعتبارها مؤامرة واسعة تملك قوة بلا حدود، نراها كما لو كانت من بعيد. إن هذا النمط الذى يوحى بالبارانويا، والشائع فى أفلام التشويق السياسية الأمريكية، نادرًا ما يوجد فى أفلام العصابات الأمريكية، والنظير الأمريكى الأقرب هو "قصة مدينة فينيكس".

والأكثر شيوعًا بقدر كبير هو رؤية رجل العصابة باعتباره كان مواطنًا عاديًا، لكن أفسده الجشع، والشهوة، أو الدافع الذكورى إلى القوة والسلطة. والأفلام التى تبدأ قصصها قبل صعود رجل العصابة تقدم تفسيرًا سوسيولوجيًا للانحراف الأخلاقى للبطل. وفيلم "عدو الشعب" يؤسس النمط لأفلام رجال العصابات التى تمد جذور الجريمة المنظمة فى الإفقار الاقتصادى بين المهاجرين فى المدن. وفى فيلم "النوم الكبير" (١٩٤٦)، وبرغم توابل أفلام العصابات، فإن أغلب عمليات القتل السبع ارتبكت لحماية عشيق أو الانتقام منه أو رفض عرض بالحب. والبطلات الأربع فى "أعدوها للتفجير" (١٩٩٦) مدفوعات لسرقة بنك بسبب العنصرية وقمع الرجال البيض لهن والذين يتحكمون فى مصيرهن المالى. إن العصابات الإجرامية فى هذه الأفلام، كما فى "كانا ياما كان فى أمريكا" و"عصابات نيويورك"، هى فى العادة امتدادات مأساوية لصراعات أجيال أو صداقات طفولة، وهى "موتيفة" شائعة بصفة خاصة فى أفلام عصابات الزنوج مثل "الأولاد ذوو القلنسوات" و"خطر على المجتمع".

وفى مقابل تلك النظرة للعصابات الإجرامية باعتبارها نسخة مشوهة لعصابات الأطفال، ربما نجد النظرة الاحترافية الصارمة لرجال العصابات فى "غابة من الأسفلت"، حيث كل عضو يتم تجنيده من أجل مهارة خاصة ومقابل أجر محدد، "كأنهم سباكون". وأفلام السطو الأمريكية، الأقل قسوة ورومانسية من النموذج الفرنسى مثل "ريفيفى"، تتبنى نظرة للمجتمع متقدمة تقنيًا لكنها فى الوقت ذاته رجعية اجتماعيًا، وهى تعزو فى النهاية فشل العصابة إلى الطبيعة غير المستقرة للروابط الرأسمالية التى تربط بين أعضاء العصابة. وأفلام السطو الكوميدية الصريحة، مثل "عصابة أوشن الأحد عشر" (١٩٦٠، ٢٠٠١)، و"الصخرة الساخنة" (١٩٧٢)، و"طلقة البنك" (١٩٧٤)، و"عصابة أوشن الاثنى عشر" (٢٠٠٤)، تحقق الضحكات من خلال التأكيد على استحالة مهمة العصابة، وعبقريتها فى ابتكار الوسائل

للنجاح. وعندما تبدو المهمة سهلة، فإن أفلام السطو الأمريكية تسمح للعصابة بالتحلل تحت ضغوطها الخاصة، كما فى الخيانات المتبادلة فى "القتل" (١٩٥٦) و"سطو"، و"الضربة الكبرى".

وبشكل أعم، فإن العصابات الإجرامية يمكن تصويرها بشكل صريح كصور للمجتمعات التى تعارضها العصابات. ففى معالجات كوميدية مثل "قاتلو السيدة" (١٩٥٥، ٢٠٠٤)، و"سمكة تدعى واندا" (١٩٨٨)، تعكس المنظمة الإجرامية النظام الاجتماعى كما لو كان قد تم تشويهه فى مرآة مشوهة في مدينة الملاهى. لكن المحاكاة الساخرة تبدو أيضًا فى معالجات أقل وضوحًا فى نزعتها الكوميدية مثل "رابطة الرجال المحترمين" (إنجلترا، ١٩٦٠)، "فارجو" (١٩٩٦)، وفيلم برايان دى بالما (ولد عام ١٩٤٠) "الوجه ذو الندبة" (١٩٨٣)، فالمجرمون فى هذه الأفلام – مثل القرد الطفولى تونى كامونتى فى فيلم هوكس "الوجه ذو الندبة" – يثيرون الضحك بمحاولاتهم الخاطئة لمحاكاة سلوك مجتمع هم فى الأساس يسخرون من قواعده الأساسية. كما أن معالجات أقل كوميدية مثل أفلام "الأب الروحى" و"الرفاق الطيبون"، تجسد فكرة جون باكستر عن أن المجرمين تم خلقهم بواسطة المجتمع الذين يتمردون عليه. وقام يوجين روسو بتتبع مدى انعكاس أفلام العصابات قبل "ميثاق الإنتاج" مع مخاوف الجمهور ورغباته. وفى وقت أحدث فإن رجل العصابات الأيقونى الذى أداه آل باتشينو (ولد عام ١٩٤٠) فى "الأب الروحى"، يعانى التدمير فى "دونى براسكو" (١٩٩٧) على يد الشرطى السرى الذى يتبناه كتلميذ، مثل رجال العصابات الأيقونى الذى أداه روبرت دى نيرو فى "مطاردة ساخنة" (١٩٩٥) والذى يواجه الشرطى الأيقونى الذى أداه باتشينو باعتبارهما متكافئين، أو باعتبار المجرم شخصية مأساوية يلقى تدميره على يد صورته المنعكسة. ومثل "رجال جى"، فإن "مطاردة ساخنة" يجعل الجمهور يتذكر أن رجال الشرطة فى الأفلام الهوليودية يتم خلقهم على صورة رجال العصابات فى هذه الأفلام، وليس العكس. إن العصابات

ورجالها فى هذه الأفلام، مثل القناص الذى أداه توم هانكس فى "الطريق إلى الهلاك" (٢٠٠٢)، يتميزون بدوافع متناقضة من الولاء، والمساواة، والذوبان فى المجتمع، والحراك بلا حدود إلى طبقات أعلى بما يميز كل الثقافة الأمريكية. وفى الحقيقة أن جاك شادويان - الذى تأثر بكتابات روبرت وارشو - قد أطلق على رجل العصابات لقب الحالم الأمريكى النمطى الأقدم، والذى يكشف مساره المأساوى عن عقم الحلم الأمريكى.

وأخيرًا فإنه يمكن تصوير رجال العصابات باعتبارهم متمردين بطوليين بشكل صريح ضد مجتمع فاسد أو مفلس، وعلى نحو أكثر إثارة للتعاطف، مثل وحش فرانكينشتاين، بالمقارنة مع المجتمع الذى خلقهم ورفضهم ولا يثير تعاطفنا. إن اللصوص الذين ينتهون نهاية حزينة فى "غابة من الأسفلت"، و"بونى وكلايد"، و"يعيشون فى الليل" (١٩٤٩) وإعادة صنعه فى "لصوص مثلنا" (١٩٧٤)، يقتربون من حدود فيلم رجال العصابات، الحدود التى تتخطاها أفلام الخارجين على القانون مثل "مغامرات روبن هود" (١٩٣٨) و"ثيلما ولويز" (١٩٩١). ومحاكاة تارانتينو لهذا النمط تخلق عالمًا فى "قصة شعبية رخيصة" و"اقتل بيل"، اختفى منه القانون وممثلوه، تاركين الثقافة الإجرامية - بشكل أو بآخر - باعتبارها اللعبة الوحيدة فى المدينة. وإذا ما كانت هذه الأفلام يمكن أن نطلق عليها أفلام رجال عصابات، هى مسألة فيها نظر. إن عالمًا يقدم فيه مجرموه آخر أفضل أمل فى النظام الاجتماعى هو عالم لم يعد فيه رجال العصابات - مثل روبن هود - يبدون كرجال عصابات، بصرف النظر عن عدد القوانين التى يخرجون عليها.

انظر أيضًا:

"أفلام الجريمة"، النمط الفيلمى".

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Baxter, John. *The Gangster Film.* New York: Barnes and London: Zwemmer, 1970.

Brode, Douglas. *Money, Women, and Guns: Crime Movies from Bonnie and Clyde to the Present.* Secaucus, NJ: Carol, 1995.

Clarens, Carlos. *Crime Movies: From Griffith to the Godfather and Beyond.* Revised ed. New York: Da Capo, 1997.

Langman, Larry, and Daniel Finn. *A Guide to American Crime Films of the Thirties.* Westport, CT: Greenwood, 1995.

Leff, Leonard J., and Jerold L. Simmons. *The Dame in the Kimono: Hollywood, Censorship, and the Production Code from the 1920s to the 1960s.* New York: Grove Weidenfeld, 1990.

Leitch, Thomas M. *Crime Films.* Cambridge, UK and New York: Cambridge University Press, 2002.

Mason, Fran. *American Gangster Cinema: From Little Caesar to Pulp Fiction.* New York: Palgrave Macmillan, 2002.

McArthur, Colin. *Underworld U.S.A.* London: Secker and Warburg, 1972.

McCarty, John. *Bullets over Hollywood: The American Gangster Picture from the Silents to The Sopranos.* Cambridge, MA: Da Capo, 2004.

Munby, Jonathan. *Public Enemies, Public Heroes: Screening the Gangster Film from Little Caesar to Touch of Evil.* Chicago: University of Chicago Press, 1999.

Rosow, Eugene. *Born to Lose: The Gangster Film in America.* New York: Oxford University Press, 1978.

Shadoian, Jack. *Dreams and Dead Ends: The American Gangster/Crime Film.* Cambridge: MIT Press, 1977.

Warshow, Robert. "The Gangster as Tragic Hero." In *The Immediate Experience: Movies, Comics, Theatre, and Other Aspects of Popular Culture.* Garden City, NY: Doubleday, 1962.

Yaquinto, Marilyn. *Pump 'Em Full of Lead: A Look at Gangsters on Film.* New York: Twayne, 1998.

Thomas Leitch

كتب هذا الفصل: توماس لايتش

جيمس كاجنى

(ولد باسم جيمس فرانسيس كاجنى، يونكرز، نيويورك، فى ١٧ يوليو ١٨٩٩، توفى فى ٣٠ مارس ١٩٨٦).

كان كاجنى هو الأقسى، والألطف، بين كل رجال العصابات فى السينما الأمريكية، والذى تم تقليده المرة بعد الأخرى بلا نهاية، وكان شخصية متناقضة، فقد كانت شخصيته السينمائية فى أفضل حالاتها فى صورة الرجل القاسى، لكنه كان موهوبًا أيضًا فى الكوميديا التهريجية كما فى "الفتى يقابل الفتاة" (١٩٣٨)، والكوميديا الحركية كما فى "حلم ليلة منتصف صيف" (١٩٥٣)، وفى الغناء والرقص وحصل على جائزة الأوسكار عن دوره فى دور جورج إم كوهان فى "يانكى دوديل داندى" (١٩٤٢). كان رجال العصابات الذين جسدهم كاجنى، مثل توم باورز فى "عدو الشعب" (١٩٣١)، وإيدى بارتليت فى "العشرينيات الهادرة" (١٩٣٩)، ورالف كوتر فى "أعط للغد قبلة الوداع" (١٩٥٠)، وآخرين، كان يبدون مدفوعين فى وقت واحد ببيئة قاسية ومرض نفسى كان لا أخلاقيًا تمامًا، كقوة تتجاوز قدرتهم على السيطرة عليها. لكن الجمهور وجد منذ البداية جاذبية لا تقاوم فى لامبالاة كاجنى، حتى عندما ضلل "ديد إند كيدز" فى فيلم "ملائكة ذوو وجوه قذرة" (١٩٣٨)، أو عندما سحق نصف ثمرة ليمون مر فى وجه ماى كلارك فى "عدو الشعب"، فإنه أعطى انطباعًا بأنه دمث الأخلاق على نحو ما.

وأفضل أفلام كاجنى تظهره مدفوعًا بقوى غير قابلة للسيطرة. ففى "الحرارة البيضاء"، يرتبط العنف الصاخب لشخصية كودى جاريت دائمًا مع نوبات الصداع التى تهاجمه بانتظام، وباضطرابات كارثية فى العالم المادى، مثل الانفجار المناخى فى حقل تنقية الغاز الذى يؤدى بكودى فى النهاية إلى تمجيد انتحارى "على قمة العالم".

كان كاجنى الأكثر حيوية ومباشرة بين كل نجوم هوليوود العظام. وأبطاله من طبقة البروليتاريا يبدون نافدى الصبر بشأن أية فكرة لا يمكن أن تتحول على الفور إلى فعل مادي. وعلى عكس معاصره إدوارد جى روبنسون، النجم الآخر خفيف الوزن الذى يمكن أن يلعب دور بطل من أى أصل عرقى، فقد كان كاجنى أيرلنديًا عنيدًا، وفى الحقيقة أن كثيرًا من معجبيه كانوا مقتنعين بأنه كان يلعب دائمًا شخصيته، الأيرلندى الخام من نيويورك الذى شق طريقه بصعوبة نحو القمة. ومع ذلك فإن الصحفيين الذين أجروا معه لقاءات وجدوه دمث الأخلاق، غير عدوانى، ومنغلقًا على نفسه. ومثل كودى جاريت الذى يبكى فى حجر أمه ثم يذهب إلى الغرفة المجاورة ليواصل دور زعيم العصابة العصبى، فإن كاجنى أتقن أسلوبًا تمثيليًا يخفى الصنعة تحت مظهر التعبير عن الذات. وبرغم أنه لم يقدم قط محاكاة ساخرة من صورته على الشاشة، كما فعل ممثلون من روبنسون إلى مارلون براندو، فإن شخصية رجل العصابة الخاصة به رسمت بوضوح أبطالا مختلفين مثل عميل المباحث الفيدرالية بريك ديفيز فى "رجال جى" (١٩٣٥)، وسى آر ماكنمارا فى "واحد، اثنان، ثلاثة" (١٩٦١)، حيث أدار مصنع كوكاكولا فى برلين كما لو كان عصابة، وكان هو آخر زعيم عصابة فى العالم.

مشاهدات مقترحة:

"عدو الشعب" (١٩٣١)، "رجال الحكومة" (١٩٣٥)، "حلم ليلة منتصف صيف" (١٩٣٥)، "الفتى يقابل الفتاة" (١٩٣٨)، "ملائكة ذوو وجوه قذرة"

(١٩٣٨)، "العشرينيات الهادرة" (١٩٣٩)، "فى كل فجر أمــوت" (١٩٣٩)، "يانكى دوديل داندى" (١٩٤٢)، "دم على الــشمس" (١٩٤٥)، "١٣ شــارع مادلين" (١٩٤٧)، "الحرارة البيضاء" (١٩٤٩)، "أعط للغــد قبلــة الــوداع" (١٩٥٠)، "أسد فى الشوارع" (١٩٥٣)، "اعــشقنى أو اتركنــى" (١٩٥٥)، "واحد، اثنان، ثلاثة" (١٩٦١)، "زمن موسيقى الراج" (١٩٨١).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

McCabe, John. *Cagney*. New York: Knopf, 1997.

Schickel, Richard. *James Cagney: A Celebration*. New York: Applause, 1999.

Warren, Doug. *James Cagney, The Authorized Biography*. New York: St. Martin's, 1983.

Thomas Leitch

توماس لايتش

النوع (ذكر/ أنثى) "Gender"

يشير مصطلح "النوع" تقليديًا إلى التصنيفات النحوية للمذكر والمؤنث والمحايد، لكنه فى الاستخدام الحديث يشير بشكل أكثر اتساعًا إلى التصنيفات الاجتماعية التى تعتمد على الجنس. وفى العادة فإن علماء الاجتماع والأنثروبولوجيا يميزون بين النوع – الذى ينطبق على تصنيفات اجتماعية وثقافية – والجنس الذى يقتصر على تصنيفات بيولوجية. وهذا التمييز يتأكد بواسطة نظريات فى الحياة والعلوم الاجتماعية حول دور الطبيعة والثقافة فى خلق الهوية الإنسانية. وقد أثير كثير من الجدل حول الجنس والنوع، وقد زادت حدته فى الأعوام الأخيرة بواسطة الأبحاث الطبية والعلمية التى قدمت أساسًا للعلاقة بين الجنس والنوع. وقد جاء بعض من أهم وجهات النظر حول الجنس والنوع من الأبحاث التى تدرس العلاقة بين النزعات الجنسية. وفى رسالة مهمة نشرت فى عام ١٩٩٣، طرحت عالمة البيولوجيا آن فاوستو ستيرلينج وجود خمسة أجناس (وليس اثنين فقط)، الذكر، والأنثى، وثلاث درجات من الخنوثة. وفى الجدل الذى أثير بعد ذلك، والذى كانت له آثار عملية على تحديد الجنس بالنسبة للأطفال الخنثويين، أصبح واضحًا أن تنوع الأجناس والأنواع الممكنة أكبر مما كان يُعتقد. ومع ذلك، وداخل معظم الثقافات، فإن التقسيم الثنائى للنوع هو المعيار الغالب.

النوع والسينما

بدأت الحجج النسوية ضد مفهوم تحديد النوع على أساس بيولوجى مع تأكيد سيمون دو بوفوار (١٩٠٨-١٩٨٦) أن النساء لم تتم ولادتهن كذلك، بل يتم صنعهن كنساء. كان نموذج الجنس/ النوع شائعًا في السبعينيات والثمانينيات في المجادلات النسوية من أجل الحقوق التى ينكرها المجتمع على النساء والفتيات على أساس بيولوجى زائف، لذلك فإن التحليل النسوى كان متجهًا نحو تفكيك النوع، بينما ظل الجنس ذاته بعيدًا نسبيًّا عن الدراسة. واستفادت بعض المواقف النسوية من مفهوم الأنثوية "الحقيقية" أو "الطبيعية" الموجودة قبل فرض النزعة الأبوية الرأسمالية، برغم أن كل المطالبات بمساواة النساء تقوضت في النهاية - وبشكل أو بآخر - بواسطة هذه النزعة التى تفرق جوهريًّا بين الرجل والمرأة.

وفى دراسة رائدة نشرت في عام ١٩٧٥، صكت جايل روبين مصطلح "نظام الجنس/ النوع"، لكى تصف الطرق التى تحول بها المجتمعات الجنس البيولوجى إلى نوع ثقافى، وتوازى بين عمليات التناسل الإنسانى والإنتاج الاقتصادى. وتحليل روبين يضع الزواج، ونظام القرابة، والنزعة الجنسية المغايرة، في قلب نظام الجنس/ النوع. وفرضيتها تكشف عن تناقضات واختلافات محددة تميزت بشكل خاص داخل النزعة النسوية الأمريكية آنذاك. وأحد هذه التناقضات يتعلق بتراث الأمريكيين الأفريقيين، والذين كان أسلافهم العبيد محرومين من الزواج والقرابة، وبالتالى من مكان في نظام الجنس/ النوع على النحو الذى تصفه روبين، والذى يعنى النوع فيه معانٍ مختلفة. وموقف الأمريكيين الأفريقيين يجذب الانتباه إلى الحاجة إلى وضع مفهوم للنوع وعلاقته مع نظم اجتماعية أخرى داخل أطر محددة تاريخيًّا.

كذلك فإن المثليات الجنسيات تقعن خارج بناء الجنس/ النوع الذى وضعته روبين، بواسطة التحيز إلى المغايرة الجنسية والأبنية الاجتماعية الملازمة، وهن بذلك تصبحن "الآخر" بالنسبة للنظام. وبرغم أن هذا الوضع اللامنتمى أضفى الشرعية على المثلية الجنسية الأنثوية باعتبارها تعبيرًا منطقيًا فعالا عن الانشقاق النسوى، فإنه ساهم أيضًا خلال الثمانينيات فى خلق صورة ذات طابع مثالى عن المثلية الجنسية الأنثوية كانت مرفوضة على نطاق واسع فى التسعينيات بواسطة المتخصصين فى ثقافة الشواذ. لقد فشل نظام "الجنس/ النوع" كشكل عالمى، لكنه نجح فى تأسيس أهمية وصف نقاط الالتقاء بين نظم اجتماعية واقتصادية محددة فى إنتاج النوع.

والإقرار بأن الاختلافات بين النساء هى على الأقل مهمة للنسوية بقدر الاختلافات بين النساء والرجال، هذا الإقرار أثرى التفكير النسوى بشكل هائل، لكنه وضع أيضًا الافتراض الأساسى للنسوية – ما هو مشترك بين النساء – تحت ضغط كبير. ويرى أصحاب نظريات ما بعد الحداثة ذلك على أنه شئ جيد، قد يسمح بظهور هويات جنسية متعددة وقابلة للتحول فيما بينها. وفى كتاب جوديث باتلر "مشكلة النوع" (١٩٩٠)، الذى يعتبر أهم تفكيك مؤثر لهوية النوع تم نشره فى التسعينيات، تقول المؤلفة إن التأكيدات النسوية على ما هو مشترك بين النساء كمجموعة قد ساهم بدون قصد فى تنظيم علاقات النوع. وطبقًا لباتلر، لأن تكون المرأة عضوًا فى طبقة من النساء هو نتيجة لا يمكن الفكاك منها للأنثوية البيولوجية. وهويات النوع ليست تعبيرًا عن جوهر أساسى، ولكن عن داء تم بناؤه من استشهادات ومحاكاة خاصة بسياق محدد. لذلك فإن سيطرة المغايرة الجنسية الأبوية ليست طبيعية وليست حتمية. وتقول باتلر أن الأداء الذى يهدم، أو يشوش،

أو يسخر، من المعايير السائدة حول النوع، له قوة أن يثير الاضطراب في هذه المعايير أو حتى يقتلعها. ومع ذلك فإن تلك الإعادة لصياغة النوع لا تخلو من السلبيات، فهدمها.لمفهوم النساء كطبقة أو تصنيف يمكن أن يكون نوعًا من عدم النضج. والنسوية هي نضال من أجل النساء كطبقة، ولاختفاء هذه الطبقة، لكن من المحتمل أن النساء كطبقة يمكن أن تختفي من الخطاب النسوي ما بعد الحداثي، وفي الوقت ذاته تستمر بكل تنويعاتها داخل التكوينات المنطقية والاجتماعية. بالإضافة إلى ذلك فإن فكرة هوية النوع باعتبارها مرنة تحتاج إلى وضع حدود لها، بالإقرار بآثار القوى الاجتماعية السائدة، وتطبيقها غير المتساوي على أناس من ثقافات وفي ظروف مختلفة. إن الهدم الفردي لمعايير النوع السائدة ليست ممكنة للجميع بشكل متساوٍ، ولا تفيد بالضرورة هؤلاء اللاتي يتم تركهن في "جيتو" النساء.

النوع على الشاشة

إن غياب الجسد المادي للممثل، بالإضافة إلى عدم الأهمية النسبية لجسد المتفرج ذاته، خلال تجربة مشاهدة الأفلام، كان يجب أن يجعل السينما هي الوسيط الملائم تمامًا لأداء هويات نوع مختلفة ومرنة فيما بينها، لكن العكس هو الأكثر حدوثًا: المدى الذي يتم وضع فيه مواضعات لصور الرجال والنساء في السينما يوضح قوة المعايير السائدة حول النوع. ومع ذلك فإن تاريخ التجسيدات السينمائية للنوع يتصف بالتوترات والتناقضات والتغير.

بين اختراع السينما في عام ١٨٩٥، وفرض "ميثاق الإنتاج" في بداية الثلاثينيات، كانت السينما الأمريكية موزعة بين الفكرة المعاصرة عن "المرأة الجديدة"، والثقافة المضادة للحداثة عن أن تكون المرأة "امرأة حقيقية" – وهي

أيديولوجية تعود إلى العصر الفيكتورى الذى ينصح النساء بالفضائل الأساسية الأربعة: الطهر، والتقوى، وعمل المنزل، والخضوع. وفى السينما المبكرة، قبل ثبات واستقرار معايير الصناعة، وبينما كانت السينما لاتزال تفتقد الاحترام (بين الطبقات العالية والمثقفة التى ترى السينما مجرد وسيلة ترفيه للعامة - المترجم)، كانت النساء على الشاشة فى الأغلب فاعلات، وذوات نزعة جنسية، وحتى نسوية. وهناك ثلاثة أنواع من الأفلام كانت محبوبة لدى النساء خاصة فى العقد الثانى من القرن العشرين: مسلسلات مثل "مخاطر بولين" (١٩١٤)، وأفلام الرقيق الأبيض، وأفلام حقوق المرأة. وهناك احتمال لأن هذه الأنماط الفيلمية شجعت الفرجة النسائية النشطة والمناضلة، وربما كان ذلك هو سبب بعض القلق الاجتماعى آنذاك، خاصة فى حالة أفلام الرقيق الأبيض. كما كان هناك قلق من أن دور العرض كانت تجذب النساء إلى أماكن عامة جديدة غير آمنة. لقد شكلت السينما المبكرة جزءًا من الساحة الثقافية الحديثة فى المدن، حيث كان الحراك المتزايد للنساء سببًا ونتيجة فى وقت واحد للتغيرات فى أدوارهن الاجتماعية.

وفى أواخر فترة السينما الصامتة، فإن التوتر الجدلى بين النموذج الأنثوى (أو النسوى) القديم والجديد تمكن رؤيته بوضوح كبير فى الشخصيات النمطية المتعارضة، من جانب للعذراء كما جسدتها نجمات مثل مارى بيكفورد (١٨٩٣-١٩٧٩) وليليان جيش (١٨٩٣-١٩٩٣)، ومن جانب آخر للمغوية كما تجسدت فى تيدا بارا (١٨٨٥-١٩٥٥) وكلارا بو (١٩٠٥-١٩٦٥). وكان دى دابليو جريفيث (١٨٧٥-١٩٤٨) هو المخرج الذى ارتبط بتطور الأفلام ذات السرد الروائى الأطول، وبمحاولة تأسيس احترام ثقافى للسينما، وقد ارتبط بشكل واع بميلودراما القرن التاسع عشر المسرحية

والأدبية، حيث البطلات تتسمن بالفضيلة، والسلبية، وتحمل المعاناة الطويلة. ومع ذلك فإن أفلام النساء الخارجات على المألوف، والتى ظهرت فى العشرينيات، مثل "الأمهات الراقصات" (١٩٢٦)، و"هى" (١٩٢٧)، صورت نساء مستقلات نشيطات معاصرات لعقد بدأ بمنحهن حق التصويت. وصنعت ليبرالية هوليوود نجمات مثل جريتا جاربو (١٩٠٥-١٩٩٠)، مارلين ديتريتش (١٩٠١-١٩٩٢)، ماى ويست (١٨٩٣-١٩٨٠)، كما صنعت الذكورية العنيفة الجديدة لأفلام رجال العصابات، وكانت هذه الليبرالية التى أنقذت تلك الفترة من بداية الثلاثينيات التى أثقلتها "رابطة اللياقة"، وتم تطبيق "ميثاق الإنتاج" الذى زرع نوعًا من المعايير المزدوجة فى قلب جماليات هوليوود.

وعادة ما يظهر تأثير الأحداث التاريخية على النوع، بشكل غير مباشر أو بشكل متضمن، فى سينما هوليوود. لقد خلقت فترة "الكساد الكبير"، ثم سياسة "الصفقة الجديدة"، مشاعر الإيثار التى غذت ميلودراما الأمومة كما فى أفلام مثل "ستيلا دالاس" (١٩٣٧)، برغم أن هذا الفيلم لا يشير بصراحة إلى اقتصاديات تلك الفترة أو أيديولوجيتها. ولقد لاحظ العديد من النقاد تأثير الحرب العالمية الثانية على أدوار النوع فى سينما المرأة وفى الفيلم نوار، وهى الأنماط الفيلمية التى يعتقد أنها شاركت فى إعادة ضبط الأدوار الاجتماعية المعقدة لكل من الرجال والنساء فى فترة ما بعد الحرب. لقد كانت هناك شخصيتان توأمان، للرجل العائد من الحرب وغير المتلائم مع المجتمع، والمرأة التى لم تعد مشاركتها فى قوة العمل مطلوبة، ويعتقد أنهما أثرا فى عدم تكيف وضبط النزعات النسوية والذكورية فى العديد من أفلام أواخر الأربعينيات، والتى لن تجد فيها إلا هذا المضمون السوسيولجى

الصريح، مثل "دعمها للسماء" (١٩٤٥)، "ميلدريد بيرس" (١٩٤٥)، "من الماضى" (١٩٤٧).

ويلعب النمط الفيلمى دورًا مهمًا فى بناء النوع فى أفلام هوليوود. ففى الأفلام الموسيقية وأفلام الكوميديا الرومانسية، تظهر الأنواع مكملة كل منها للآخر، أيًا كانت أنواع عدم التوافق الموجودة بينهما فى البداية. وفى أفلام الويسترن، تميل تقسيمات النوع إلى مطابقة تعارضات تقليدية بين التمدين وحياة البرية، لتطرح أزمة للبطل الذكر، بينما الشخصيات النسائية هى تجسيدات أحادية الأبعاد للفضائل، والنقاط السلبية للمجتمع المتمدين، وذلك فى الشخصيات النمطية لفتاة الصالون (الحانة) طيبة القلب، وزوجة وأم ساكن الحدود (بين التمدين والبرية - المترجم). أما فيلم المرأة فيتحدد ببطلة امرأة، واهتمامات "أنثوية" يتغنى بها الفيلم، بينما الرجال يلعبون دورًا مزدوجًا، فهم فى غاية الأهمية فى تحديد مصير المرأة، وهم أيضًا هامشيون إلى حد ما فى الاهتمام الدرامى للفيلم، كما أن الأنثوية تحتوى هنا أيضًا على تناقض، حيث يتم تصويرها بأخلاقية محافظة بلا منازع، من خلال قصة تحذر من مصائر المرأة التى تخرج على قواعد هذه الأخلاقية. وهكذا فإن بيتى ديفيز (١٩٠٨-١٩٨٩) فى "جيزبيل" (١٩٣٨)، وجوان كرافورد (١٩٠٤-١٩٧٧) فى "ميلدريد بيرس"، ولانا تيرنر (١٩٢١-١٩٩٥) فى "محاكاة الحياة" (١٩٥٩)، تقدمن للمتفرجات النساء هروبًا بديلا عن الحياة العادية المثقلة بالواجبات للزوجات والأمهات، بينما تؤكد النهايات الأخلاقية التى يتم فيها عقاب هؤلاء البطلات على الصحة الأيديولوجية للحياة التقليدية.

وسمحت نهاية "ميثاق الإنتاج" فى الستينيات بتجسيدات أكثر صراحة فى نزعتها الجنسية لأدوار النوع التقليدية، لكن ذلك لم يؤدِ بالضرورة إلى

أبنية أكثر مرونة وتنوعًا للنوع. لقد نزلت سينما هوليوود من عليائها، ولـــم ينتج عن ذلك فقط شخصيات نسائية معقدة وناضجة، مثل العاهرة العــصابية (جين فوندا) فى فيلم "كلوت" (١٩٧١)، ولكن أيضًا ذلــك العنــف الجنــسى الشهير فى "كلاب من قش" (١٩٧٢). وظهر أكثــر انتهــاك لأدوار النــوع التقليدية فى تلك الفترة، ليس فقط فى الأفلام ذات القيمة الاجتماعية المتحررة والجماليات الواقعية، ولكن فى تلك الأكثر ارتباطًا بالفانتازيا والرغبة. وعلى سبيل المثال فى فيلم "سايكو" (١٩٦٠)، فإن الموتيفة الهيتــشكوكية للقــرين كانت تعمل عبر انقسام النوع، ليس فقط فى توحد نورمان بيتس مــع أمــه، ولكن أيضًا فى التوازى الذى تأسس بين نورمان وماريون كرين. وبرغم أن هذا الاندماج بين الشخصيات الذكورية والأنثوية يشير إلى المرض النفــسى والموت فى أفلام هيتشكوك، فإنه فى "سايكو" يجسد إمكانية تحول الهوية بين الذكر والأنثى، واصطناع الهوية النوعية. وفى أفلام لاحقة، مثــل سلــسلة "غريب من الفــضاء" (١٩٧٩، ١٩٨٦، ١٩٩٢، ١٩٩٧)، تطــورت هــذه التقاليد، مما أعطى تعبيرًا قويًا لطيف واسع (تقدمى ورجعى) من الخيــالات والمخاوف حول النوع، من خلال شخصية ريبلى (سيجورنى ويفر) البطلــة الأنثى، والأنا الأخرى لها، الأم الولود التى تغير شكلها.

وكان للأبنية الهوليودية للنوع أهمية كبيرة فى كل أنحاء العالم، بسبب قدرة السينما الأمريكية على الوصول إلى معظم البلدان، لكن هــذه الأبنيــة كانت أيضًا جزءًا من الثقافة الأمريكية القومية، فأيديولوجيات مثل "الأمومة" بقوة على أشكال ومفاهيم الأنوثة والذكورة بطرق تتفرد بها الثقافة الأمريكية. فخارج هوليوود، كانت أشكال النوع تــصاغ بواســطة التــواريخ الثقافيــة الأخرى، وعلى سبيل المثال فى السينما البولندية كانت تجــسيدات الرجــال

والنساء متأثرة بالصور الأيقونية للنضال التاريخى من أجل إنشاء الأمة، حيث نقاء وإيثار الأم يقوم بخدمة وحث بطولة الابن. وفى السينما الفرنسية – وعلى العكس – تم الإيحاء بأن أحد المجازات السردية الأوديبية الأكثر شيوعًا هو علاقة الأب بالابنة، حيث ذاتية الأنثى تتمركز وتتشكل من خلال سيطرة الأب. وهذا التميز لأشكال النوع فى صناعات السينما القومية يؤكد أهمية وضع مفاهيم للنوع فى الدراسات السينمائية، داخل مصطلحات تاريخية مجسدة وثقافية محددة.

نظرة التحديق المتأثرة بالنوع

بدأت دراسة تجسيدات النوع فى السينما فى بداية السبعينيات مع مولى هاسكيل فى كتاب "من التوقير إلى الاغتصاب: معالجة شخصيات النساء فى الأفلام" (١٩٧٤). إن هاسكيل تنظر إلى صور النساء فى الأفلام التى صنعت من العشرينيات حتى السبعينيات (تم تضمين الثمانينيات فى الطبعة الثانية) فى هوليوود أساسًا، وإن لم يقتصر ذلك عليها. ويتسم مجال الكتاب بالطموح، ليحدد التيمات الكبرى فى السينما الأمريكية مثل "الهروب من النساء، والنضال ضدهن، فى دورهن كممارسات للحصار والتمدين" (ص ٦١). وتضع طريقة هاسكيل النقدية خريطة للأنماط الفيلمية والنجمات تاريخيًا، لكن هذا المنهج تعرض لاحقًا للجدال بواسطة أصحاب النظريات السينمائية الأكاديمية، برغم أن بعض أفكارها – مثل مفهوم صور النجم باعتبارها "مرايا من اتجاهين تربط الماضى القريب بالمستقبل القريب" (ص ١٢) – كانت أكثر تعقيدًا مما أوحى به ناقدوها.

وكانت دراسة صور النساء مهمة لتطور الثقافة السينمائية النسوية في بداية السبعينيات، لكن تم تجاوزها في نظرية السينما النسوية التي ظهرت في منتصف هذا العقد بواسطة المعالجات النصية الأقل اهتمامًا بالمضمون الظاهر للأفلام، والأكثر اهتمامًا بالميول الأيديولوجية المتضمنة في لغة الأفلام والجهاز السينمائي ذاته. واعتمادًا على ما بعد البنيوية، والسيميوطيقا، والتحليل النفسي، طورت كلير جونستون نظرية في التجسيد السينمائي تقوم على فهم للسرد السينمائي باعتباره نظامًا أسطوريًا يُطبِّع علاقات النوع التقليدية. وداخل هذا النظام، فإن شخصية المرأة لا تقوم بتجسيد الذاتية الأنثوية، وإنما كموضوع للرغبة الذكورية. ومن هنا جاءت ملاحظة جونستون أنه "برغم التأكيد الهائل على المرأة كفرجة في السينما، فإن المرأة كمرأة غائبة في الأغلب" (ص ٢٦). ومع ذلك، وبدلا من الدعوة إلى صنع صور واقعية وإيجابية للنساء، فإنها تقول بأنه بقدر ما تزيد أيقونية الفيلم أسلوبية وغير واقعية، يزيد ابتعادها عن الطبيعية سواء لذاتها أو للأيديولوجيا التي تخدمها. وعلى عكس العديد من النسويين في السبعينيات، لا ترفض جونستون السينما الجماهيرية باعتبارها "آلة للأحلام"، لكنها تقبل بالإمكانات المتعارضة لهذه السينما. وفي تعليقاتها على أفلام دوروثي آرزنر (١٩٠٠-١٩٧٩) – التي كانت من بين مخرجات معدودات جدًا في نظام الأستوديو – تقول جونستون بوجود تيار نقدي داخل السينما الهوليودية.

ومن خلال العمل داخل نفس الإطار النسوي، كتبت لورا ميلفي في عام ١٩٧٥ ما يمكن أن يكون أشهر بحث في تاريخ الدراسات السينمائية والأكثر إثارة للجدل، وهو "الرغبة البصرية والسينما الروائية". وهذا المقال مهتم أيضًا بهوليوود، لكنه يركز على دراسة العلاقات كما تتم منهجتها من

خلال مواضعات التيار السائد، وميلفى تقول إن سينما التيار السائد هنا تقسيم للعمل حسب النوع، يضع البطل الذكر فى قلبه حركة السرد بينما تظل الشخصية الأنثوية تقوم بوظيفة الجذب للفرجة. والجهاز السينمائى يضع نظرة تحديق المتفرج فى صف نظرة تحديق الكاميرا، كما أن تقاليد المونتاج تجعل نظرة الكاميرا هى نظرة البطل. وهذا النظام من النظرات يفترض توحدًا نرجسيًا مع البطل الذكر للسرد، وللمتعة المتلصصة على موضوع نظرة التحديق، الذى يكون هو الأنثى. ومع ذلك فإن هذه المتعة غامضة، بسبب الخوف من الإخصاء الذى يتولد عندما يرى المتفرج المرأة، وشكلا المتعة المرتبطة بصورة الأنثى هما دفاع ضد هذا التهديد، السادية التى تقر بالاختلاف الجنسى وتستمد المتعة بفحص خطيئة المرأة، والفيتيشية التى تنكر الاختلاف الجنسى وتقدس المرأة (أو جزءًا محددًا من الجسد، أو قطعة من الملابس) باعتبارها بديلا عن الذكورة. وتخلص ميلفى فى مقالها إلى هجوم جذرى على متع سينما التيار السائد، وتدعو إلى سينما "النظرة المتباعدة المتعاطفة" التى توحى على نحو قوى بالطليعية المادية والسينما السياسية المضادة فى السبعينيات. وقد عاد الكثير من المنظرين والمؤرخين مرارًا لهذا التحليل وعدلوا فيه، بمن فى ذلك ميلفى ذاتها أحيانا، وطورت الدراسات السينمائية من هذا المجال فهمًا معقدًا للسينما كتكنولوجيا اجتماعية للنوع.

وهذا التأكيد الأولى على الأنثوية فى دراسة النوع فى السينما من الواضح أنه نتج عن الدافع السياسى للتوحد، والعمل ضد عدم مساواة النوع. ومع ذلك فإن ستيف نيل، وعددًا من النقاد الآخرين، نادوا بأن من المهم أيضًا تحليل الذكوريات السينمائية من أجل فهم أفضل ليس فقط للطريقة التى تقوم بها هذه الذكوريات للتأكيد على علاقات النوع المعيارية، ولكن أيضًا الطرق

التى يحدث بها عدم الاستقرار فيها، والتحولات بينها. ويجد نيل العديد من الأمثلة فى سينما التيار السائد على الجسد الذكورى باعتباره فرجة ممتعة بصريًّا، لكنه يقول إن هذه الصور مشفرة لإنكار ما فيها من نزعة حسية جنسية، وعلى سبيل المثال مشاهد تبادل إطلاق النيران فى أفلام الويسترن، أو مشاهد القتال فى الملاحم. ويؤكد نيل على ذلك، لكنه يشير إلى الدرجة العالية فى التناقض داخل النظام الذى يبدو من الظاهر معياريًّا. ومن ناحية أخرى فإن بيتر ليهمان يقول على نحو أكثر وضوحًا إنه فى تزايد الخطاب النقدى للتجسيدات الجنسية للجسد الأنثوى، والندرة النسبية (حتى التسعينيات) للخطاب النقدى للتجسيدات الجنسية للجسد الذكورى، فإن الدراسات السينمائية نسخت فى الحقيقة الأيديولوجيا الجنسية التى تسعى إلى هدمها.

وتجمعت الدراسات عن الذكورة فى الأفلام حول عدد من التيمات، بما فى ذلك فكرة أزمة الذكورة خلال فترة ما بعد الحرب وما تلاها، والخط الرقيق بين المثلية الجنسية والمثلية الاجتماعية، وتأثيرات الذاتية الذكورية على الأمراض النفسية، مثل الهستيريا والمازوكية. لقد ظهر مفهوم التنكر لأول مرة إلى نظرية السينما النسوية بواسطة كلير جونستون ومارى آن دوان، وتطور فى علاقة مع تنظير جوديث باتلر لأداء النوع، وتم تطبيقه على الذكوريات السينمائية بواسطة منظرى السينما. والتنكر الذكورى مفهوم له نتائج مثيرة للاهتمام، حيث إنه يزيل الاستقرار عن الذكورة المسيطرة، ويحدد بالتالى كل هويات النوع والعلاقات النسبية والعارضة. وقد تم تناول مفهوم التنكر الذكورى بشكل كبير فى العمل التاريخى، مثل دراسة جايلين ستودلار عن النجوم من الرجال فى فترة السينما الصامتة، وهى الدراسة التى تقيم علاقة بين أدائهم عن الذكورة، والتجسيدات الثقافية المحددة لأيديولوجيا

النوع آنذاك، والتى تتراوح من الذكورة التى أضفيت عليها نزعة مثالية عند دوجلاس فيربانكس (١٨٨٣-١٩٣٩)، ووضعت فى سياق حركة إصلاح "ثقافة الصبيان" ومقاومة التهديد الإدراكى للتأنيث، وحتى الجاذبية التى تقوم على الانتهاك عند لون شانى (١٨٨٣-١٩٣٠)، والذى كان ارتباطه بما هو مخيف وغير واعٍ سببًا فى شهرته بين المعجبين من الرجال.

وعلى عكس النقد النسوى فى السبعينيات والثمانينيات، فإن الدراسات حول الذكورة في السينما مالت إلى التركيز على الأمثلة شديدة الخصوصية، والتاريخية أحيانًا، بدلا من تطوير نظرية عامة، وكان ذلك يعود جزئيًا إلى التقاليد السائدة للميل إلى ما هو تاريخى بدلا من البحث النظرى، وذلك فى الدراسات السينمائية فى بداية التسعينيات، كما يعود أيضًا إلى فقدان الدافع السياسى الذى كانت النظرية النسوية تستمده من الحركة النسائية. وعلى خلفية من النزعة النسوية التى بدأت فى الاختفاء، بينما عادت إلى الظهور الذكورة فى الثقافة الجماهيرية ما بعد الحداثية، فقد كانت هناك خطورة من أن المعالجات النقدية للذكورة فى السينما سوف تتراجع، سواء بدون قصد أو لسبب آخر - إلى المحافظة - والنوستالجيا. وتمت مواجهة هذه الخطورة مباشرة وعلى نحو فعال بواسطة أعمال شارون ويليس عن العرق والنوع فى سينما هوليوود المعاصرة، خاصة فى مقالها عن كوينتين تارانتينو (ولد عام ١٩٦٣)، وهو المقال الذى يستخدم إطارًا من التحليل النفسى ينتهى إلى أن تقليد تارانتينو للذكورة الأمريكية الأفريقية متأثرة بالصراع الذى يظهر فى أفلامه بين البنى الأوديبية (الأسلوب المقتبس، النجوم متقدمو العمر)، والدوافع العنيفة الماقبل الأوديبية (إشارات متكررة للحمَّام، والاغتصاب). وتلاحظ ويليس أن إعادة التدوير التى يقوم بها تارانتينو على نحو ما بعد

حداثى للذكورة الثقافية الجماهيرية، واعية بالتعدد الثقافى لكنها متأثرة بخيالات ارتدادية: إحساسه بالماضى الذى يأخذ منه نقاطه المرجعية هو إحساس نوستالجى وخاص أكثر من كونه تاريخيًا وعامًا. وأفلام تارانتينو تذكرنا بوضوح بأن المفارقة الساخرة، ومحاكاة عمل فنى سابق، والانتهاك الجنسى، ليست فى حد ذاتها ضمانات لنقد تقدمى لهويات وعلاقات النوع.

التوحد عبر النوع والنظرات

حتى أواخر الثمانينيات، كانت نظريات الفرجة التى تعتمد على النوع تتسم بالتمييز القوى بين الأنواع، وكان التوحد بعبور النوع - عندما يتم ذكره كاحتمال - يُفهم باعتباره نوعًا من فرض أيديولوجيا أبوية، أو على الأقل وسيلة يمكن بها للمتفرجة الأنثى أن تكيف نفسها داخل نظام ثنائى من النظرة التى تعتمد على النوع، دون أن تثير الاضطراب فى العلاقة الهرمية بين الأنواع. ومع ذلك، فإن دراسات النجوم والأنماط الفيلمية التى تجذب المتفرجين عبر خطوط النوع قد ساعدت النقاد على تطوير نماذج معقدة للتوحد السينمائى الأكثر تعقيدًا وتحولا من طرف إلى آخر.

هناك للكاتبة ميريام هانسين دراسة عن الجماهيرية الهائلة للنجم رودولف فالنتينو (١٨٩٥-١٩٢٦) بين النساء، وتنتهى الدراسة إلى أن الغموض الجنسى الذى أصبح مركزيًا فى صورته قد قدم مساحة للمقاومة والتمرد لمجموعة محددة من المتفرجات المحاصرات فى التناقضات الاجتماعية والأيديولوجية لحركة "المرأة الجديدة"، وتناقضات محددة فى هوليوود خلال فترة حين كانت المتفرجات مجرد مشاهدات سلبيات على خضوعهن. وفى أفلام فالنتينو وخطاب النجومية من حوله، كان يقوم بوظيفة

نقطة البؤرة لمجال سائل مرن من الإمكانات الجنسية – كشخصية جماهيرية خيالية تدوم تحولاتها بين السادية والمازوكية، والقدرة والعجز، والمغايرة الجنسية والمثلية الجنسية، والأنوثة والذكورة، والذاتية والتشيؤ، بما سمح لتحولات عديدة ومعقدة فى أشكال الرغبة والتوحد. وطبقًا لما تقوله هانسين، فإن "أعراض فالنتينو" هى مثال على ثقافة فرعية أنثوية، وبرغم تشوهها بسبب النزعة الاستهلاكية، فإنها تعطى تعبيرًا مؤقتًا عن الرغبة الأنثوية بل نوع من الفيتيشية الأنثوية.

بل إن التوحد العابر للنوع أكثر مركزية بالنسبة للافتراضية التى قدمتها كارول جيه كلوفر فى دراستها لأفلام الرعب التى صنعت منذ أواخر السبعينيات. وبقلب النظرة الشائعة بان أفلام الرعب التى يخيف فيها القتلة من الرجال شخصيات نسائية تشجع المتفرجين من الرجال على الاستمتاع السادى بالعنف ضد النساء، فإن كلوفر تقول إن أغلب المتفرجين المراهقين من الذكور على أفلام القتل بطعن السكين يتوحدون بالفعل مع البطلة الضحية، أو "الفتاة الأخيرة" كما تطلق عليها كلوفر، وهى الفتاة التى تعيش محنة مرعبة لكنها تنتهى إلى التغلب على الشرير. وتلاحظ كلوفر أن كلاً من هاتين الشخصيتين الرئيسيتين فى هذا النمط الفيلمى تكون محدودة بشكل غامض من حيث النوع، فالقاتل له بعض صفات الأنوثة الوحشية، بينما "الفتاة الأخيرة" تكون عادة فتاة صبيانية. وتميز كلوفر بين النوع الفعلى للشخصية، ونوعها المجازى، أى الطرق التى ترتبط بها سماتها المهمة مع مكانة محددة النوع. وهى تؤكد على هذا الأساس أن "الفتاة الأخيرة" هى صبى بشكل مجازى، تسمح معاناته لأغلب المتفرجين باستكشاف مخاوف الإخصاء داخل الحالة الأمنية نسبيًا للفرجة كبديل عن الواقع. ولا تميل كلوفر

إلى القول بأية ادعاءات حول تقدمية أفلام الرعب على أساس هذه الأفكار، لكن معالجتها تؤكد بالفعل على حراك التوحد السينمائى عبر الأنواع، وعلى إمكانية النفاذ من الحدود الفاصلة بين الأنواع.

وتقول إيفون تاسكر أن ذكورية الثمانينيات أصبحت أكثر وضوحًا، فى تصنيف واضح فى سينما الأكشن الأمريكية حيث جسد ذكورى يؤديه بطل لكمال الأجسام. وهذا البطل لا يجسد فقط نمط الشخصية الطبيعى للرجل، لكنه يضعه موضع التساؤل والمحاكاة الساخرة. وعلاوة على ذلك فإن الأداء التمثيلى للذكورة ليس تميزًا جاهزًا وتلقائيًا للذكور البيولوجيين. وتصك تاسكر مصطلح "الذكورة" لكى تصف نمط الجسد المرتبط ببطل الأكشن، بصرف النظر عن النوع، وهى تناقش الطرق التى تأخذ فيها الأجساد الأنثوية وظائف ذكورية فى سينما الأكشن الحديثة، بالإضافة إلى الطرق حيث تتخذ فيها الشخصيات الذكورية سمات أنثوية. وتنهى تاسكر دراستها بمناقشة لأفلام كاثلين بيجلو (ولدت عام ١٩٥١) بما فى ذلك "الفولاذ الأزرق" (١٩٩٠)، وهو فيلم تشويق نفسى يستكشف بشكل واعٍ ونقدى دور النساء فى سينما الأكشن، ويستخدم ارتداء ملابس النوع الآخر لكى يشير إلى اتخاذ البطلة الأنثى بعض الوظائف الذكورية، وفى الوقت ذاته فإن هذه البطلة تبعث الاضطراب فى علاقتها بهذه الوظائف: إن ميجان تيرنر (جيمى لى كيرتس) تلتحق بإدارة الشرطة لكى تشاركها فى سلطتها الأبوية، ولكن عندما تجذب القوة الذكورية فى مسدسها رفيقة روحها المضطربة نفسيًا، فإنها تجد نفسها وحيدة وتحت مستوى الشبهات. ومن خلال هذا الاستكشاف للعلاقة المتناقضة بين البطلة الأنثى والقانون الأبوى، تبنى بيجلو قصة مجازية عن الأزمة التى تواجه بها سينما الأكشن وذلك من خلال المتفرجة المرأة والمخرجة

المرأة. ومن الاختلافات المهمة بين "الفولاذ الأزرق" والسينما النسوية البديلة في السبعينيات، هو أنه بدلا من رفض فكرة المرأة جعلها تتصرف كرجل، فإن الفيلم يشير ببساطة إلى أن ذلك ليس سلوكًا تقره المؤسسات الاجتماعية وتعترف به.

وارتداء ملابس النوع الآخر من الصور المجازية المتكررة سواء في أفلام النساء أو النظرية النسوية في التسعينيات، وهو يجعل الشخصية المركبة من عبور الجنس، أو المرأة التي يتصورها الآخرون رجلا رمزًا للتغير الاجتماعي والجنسي بالنسبة للنظرية النسوية، وأيضًا للسياسات الثقافية للشواذ. وفي مشاركة قصيرة في جدل حول فيلم "الصبيان لا يبكون" (١٩٩٩) من إخراج كيمبرلي بيرس، في المجلة البريطانية "سكرين"، تقول جوديث هالبرستام أن الفيلم مهم لأنه في أحد المشاهد القصيرة يطلب من المتفرج أن يتبنى نظرة تحديق عابرة للنوع. والفيلم يحكي قصة متخيلة عن حياة وموت براندون تينا (هيلاري سوانك)، الفتاة التي يتصورها الآخرون صبيًا، ويتم اغتصابها وقتلها عند اكتشاف جنسها البيولوجي. ويقدم الفيلم نوع براندون بطريقة مثيرة للاهتمام، فيعرض للمتفرج منذ البداية كيف أن براندون يبني ذكوريته من خلال ملابسه وأدائه. ويقوم أغلب المتفرجين مع ذلك بالتصديق المؤقت لذكورية براندون، ويقبلون – كما تفعل صديقته لانا (كلوي سيفيني) – به كما يظهر من الظاهر لأطول مدة من الفيلم. إن المعرفة والتصديق يصبحان بالتالي مهمين بالنسبة لمادة موضوع الفيلم والمتفرج معًا، ويصلان إلى نقطة الأزمة في المشهد الذي يقوم فيه مهاجمو براندون بنزع ملابسه ليصبح عاريًا أمام أصدقائه. إن لانا ترفض أن تنظر إلى أعضاء براندون الجنسية، بينما يهرب براندون إلى خيال يصبح تجسيدًا

لتجربة "الخروج من الجسد": إنه يرى نفسه مرتديًا كامل ملابسه بين العابرين الذين يحدقون إلى جسده العارى. وهكذا فإن نظرة التحديق العـابرة للنـوع تصبح نظرة منقسمة، بين ذات تعانى الإخصاء وذات ليست كذلك. واستخدام نظرة التحديق العابرة للنوع، بالإضافة إلى نظرة تحديق أنثوية تملك السلطة، يؤسس هنا أصالة ذكورية براندون، على الأقل حتى نهاية الفيلم، عندما تقوم لانا بقبول براندون كامرأة، ويعاد تأسيس تقاليـد النـوع المعياريـة داخـل المنظور الإنسانى.

والتوحد العابر للنوع فى السينما ليس ظاهرة جديدة، لكن ظهوره فـى سياق التجسيد الصريح والإيجابى لذات عابرة للنوع يشير إلى حدوث تغيرات مهمة فى التجسيد السينمائى للنوع وفى المنظمة الاجتماعية. ومع ذلك فـإن هذه التغيرات لم تؤثر فى كل عناصر المجتمع بالتساوى، كما تشير نظـرة سريعة إلى الإحصاءات الحالية حول تشغيل النساء فى صناعة السينما.

خلال فترة السينما المبكرة، قبل أن يصبح صنع الفيلم صناعة متكاملة رأسيًا، كانت هناك مخرجات نساء، وانتهى تاريخ أغلبهن مع حلـول تقنيـة الصوت، التى تطلب الانتقال إليها تمويلا ماليًا ضخمًا، ونتج عنهـا إعـادة تنظيم لصناعة السينما أغلقت العديد من الشركات الصغيرة حيث كانت تعمل المخرجات. وبين نهاية العشرينيات ونهاية السبعينيات لم تعمل فى هوليوود مخرجات يتجاوزن أصابع اليد الواحدة. ومع تأثير الحركة النسائية، ظهرت مخرجات من خلال السينما الطليعية والمستقلة، لكن كان لأغلبهن حياة فنيـة صعبة، ولم يغير وجودهن بدرجة كبيرة مـن تـوازن النـوع أو الطبيعـة الذكورية لصناعة السينما (برغم أنه من المثير للاهتمام ملاحظة أنه خـلال

العقدين الأخيرين كانت النساء ناجحات كمنتجات). وفى عام ٢٠٠٤ كانت النساء تشكل خمسة فى المائة فقط من كل المخرجين الذين يعملون فى أعلى ٢٥٠ فيلمًا من ناحية الإيرادات (ومايزال الرقم منخفضًا – ١٦ فى المائة – إذا حسبنا المنتجات التنفيذيات، والمنتجات، والكاتبات، والمصورات السينمائيات، وفنانات المونتاج). السينما على المستوى العالمى هى صناعة يسودها الرجال، برغم أن هناك بلدين فيهما عدد أكبر من المخرجات: فرنسا وإيران. وربما كان مما له دلالة أن هذين البلدين يعاملان السينما باعتبارها فنًا بالإضافة إلى كونها صناعة، وتقدمان دعمًا حكوميًا لصناعة السينما ذات التميز الخاص من ناحية الأسلوب والاهتمامات والموضوعات. إن بطء التغير فى أنماط التوظيف حسب النوع فى صناعة السينما – مقارنة بالسرعة النسبية التى ظهر بها تأثير النسوية على مستوى الصورة السينمائية – يوضح درجة التعقيد وعدم الاتساق فى التغيرات الاجتماعية والأيديولوجية.

انظر أيضًا:

"النسوية"، "النزعة الجنسية".

مزيد من القراءات

Butler, Judith. *Gender Trouble*. New York: Routledge, 1990.

Clover, Carol J. *Men, Women and Chainsaws*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1993.

De Beauvoir, Simone. *The Second Sex*. London: Jonathan Cape, 1953.

Fausto-Sterling, Anne. "The Five Sexes: Why Male and Female are not Enough." *The Sciences* 33, no. 2 (1993): 20-24.

Halberstam, Judith "The Transgender Gaze in *Boys Don't Cry*" *Screen* 42, no. 3 (2001): 294–298.

Hansen, Miriam. *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge, MA, and London: Harvard University Press, 1991.

Haskell, Molly. *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. 2nd ed. Chicago: University of Chicago Press, 1987 [1974].

Johnston, Claire. "Women's Cinema as Counter Cinema." In *Notes on Women's Cinema*, edited by Claire Johnston. London: Society for Education in Film and Television, 1973.

Lehman, Peter. *Running Scared. Masculinity and the Representation of the Male Body*. Philadelphia, PA: Temple University Press, 1993.

Mulvey, Laura. *Visual and Other Pleasures*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1989.

Neale, Steve. "Masculinity as Spectacle." *Screen* 24, no. 6 (1983): 2–16.

Rubin, Gayle. "The Traffic in Women. Notes on the Political Economy of Sex." In *Toward an Anthropology of Women*, edited by Rayna Rapp Reiter. New York: Monthly Review, 1975.

Studlar, Gaylyn. *This Mad Masquerade: Stardom and Masculinity in the Jazz Age*. New York: Columbia University Press, 1996.

Tasker, Yvonne. *Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema*. London and New York: Routledge, 1993.

Willis, Sharon. *High Contrast: Race and Gender in Contemporary Hollywood Film*. Durham, NC, and London: Duke University Press, 1997.

Alison Butler

كتبت هذا الفصل: أليسون باتلر

رودولف فالنتينو

(ولد باسم رودولفو ألفونزو رافاييلو بييرى فيليبيرت جوجليمى فالنتينا دانتونيولا، فى مقاطعة كاستيناتا، إيطاليا، فى ٦ مايو ١٨٩٥، توفى فى نيويورك، فى ٢٣ أغسطس ١٩٢٦).

خلال حياته الفنية القصيرة فى أدوار البطولة، كان رودولف فالنتينو من معبودى الجماهير فى فترة السينما الصامتة، كما كان واحدًا من أكثرهم إثارة للجدل، فقد انقسم الجمهور عبر خط النوع بين النساء اللاتى تعبدنه، والرجال الذين يكرهونه.

بدأ فالنتينو حياته بالتسول، وغسيل الأطباق، ومراقصة النساء الوحيدات، ثم ذهب إلى هوليوود، حيث حصل على انطلاقته الكبرى عندما اختير لدور البطولة فى فيلم ريكس إنجرام "أربعة خيالة لنهاية العالم"، الذى نجح جماهيريًا وجعل منه نجمًا. وخلال عروض فيلم "الشيخ" (١٩٢١)، كانت النساء تصبن بالإغماء، وقد أسكرتهن نشوة مزيج العبودية، والأسر، والخطر، والقصة العاطفية. وتأسست صورة نجومية فالنتينو من خلال هذا الفيلم، فى شكل شخصية منقسمة: الرجل البرى القاسى الذى ما إن يصاب بجرح فإنه يتم ترويضه بواسطة عشق امرأة طيبة.

وشاعت حول فالنتينو فضيحة بسبب قيام زوجته الأولى جين أكر باتهامه بتعدد الزوجات، وبسبب شائعات حول ميوله وقدراته الجنسية، وزواج ثان من ناتاشا رامبوفا التى كانت تسيطر عليه وتستبد به، والتى أهدته قيدًا يشبه قيود العبيد، وارتبطت بعلاقة مثلية مع الممثلة ألاَّ نازيموفا، مما حطم الادعاءات بفحولة فالنتينو. وعند عرض "ابن الشيخ" (١٩٢٦)، أطلقت عليه مقالة افتتاحية فى "شيكاجو تربيون" أنه "مخنث مرسوم بالطلاء". لكن لدى النساء مشاعر أخرى. فبعد وفاته بالالتهاب البريتونى وهو فى الحادية والثلاثين، خرجت آلاف النساء فى جنازته، فى حالة هستيرية من الحزن. وظل لعدة سنوات بعد وفاته موضوعًا لثقافة خاصة ذات ميول لعشق الموتى.

وصورة النجومية عند فالنتينو هى تكثيف ساحر للرغبات والمخاوف السائدة لدى الجماهير فى العشرينيات. لقد ذابت سماته باعتباره "الآخر" من أصل عرقى مختلف داخل بهاء حسى وجنسى يحرك الرغبة فيما هو خارج عن المألوف، كما يحرك الخوف من الغرباء. وكانت وسامته وجسده ذو العضلات يتم عرضهما بطرق تطلق مشاعر القلق حول طبيعة الرجولة. وجمعت شخصيته الجنسية بين العدوانية والسلبية، السادية والمعاناة، الإغواء والتشيؤ، بطريقة تجعل أفلامه أحلامًا خيالية منحرفة ذات أشكال متعددة بالنسبة لجمهور النساء المحبطات بسبب ظروف حياتهن، وإقصائهن من الفرجة الإيجابية فى السينما. وإذا كانت النجومية تدعو إلى درجة من هذا النوع من التحديق، فربما ليس هناك مفر من التناقضات داخل مفهوم نجم السينما الرجولى. وفى صورة نجومية فالنتينو – بالتأكيد البصرى على

الملامح الجسمانية الصلبة الناعمة، والملابس الفخمة - تجتمع هذه التناقضات، وبدلا من أن تشجع على نظرة تحديق فى شئ أو جزء من الجسد، يصبح هو ذاته موضوع نظرة التحديق.

مشاهدات مقترحة:

"أربعة خيالة لنهاية العالم" (١٩٢١)، "الشيخ" (١٩٢١)، "دماء ورمال" (١٩٢٢)، "مسيو بوكير" (١٩٢٤)، "النسر" (١٩٢٥)، "ابن الشيخ" (١٩٢٦).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Anger, Kenneth. *Hollywood Babylon*. London: Arrow Books, 1986.

Hansen, Miriam. *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge, MA, and London: Harvard University Press, 1991.

Rambova, Natacha. *Rudolph Valentino: Recollections*. New York: Jacobson Hodgkinson, 1927.

Studlar, Gaylyn. *This Mad Masquerade: Stardom and Masculinity in the Jazz Age*. New York: Columbia University Press, 1996.

Walker, Alexander. *Rudolph Valentino*. New York: Stein and Day, 1976.

Alison Butler

أليسون باتلر

كاثرين بيجلو

(ولدت فى سان كارلوس، ٢٧ نوفمبر ١٩٥١).

من بين المخرجات، تعتبر كاثرين بيجلو استثنائية لقبول النقاد والجمهور لها باعتبارها "مؤلفة"، ولطريقتها الدائمة والذكية التى شقت بها طريقها فى أنماط الأكشن التى تعتبر تقليديًا خاصة الرجال. حصلت بيجلو على تدريب كفنانة تشكيلية فى معهد الفن فى سان فرانسيسكو، وبرنامج الدراسة المستقل فى متحف ويتنى، قبل أن تدرس السينما فى جامعة كولومبيا، حيث تقابلت مع الناقدين أندرو ساريس وبيتر وولين. وعادة ما توصف أعمالها بأنها ذات مسحة تصوير تشكيلى، بسبب تكويناتها الأسلوبية البصرية، لكن ذلك مديح قد يكون مضللا لأنه يخطئ التعقيد المحكوم جيدًا لقصصها المروية جيدًا. كان فيلمها الأول هو الفيلم التجريبى القصير "الكمين" (١٩٧٨) الذى يفكك عنف الشوارع، ويؤسس لاهتمامات تابعتها فى أفلامها الروائية الطويلة التالية. ومثل عديد من المخرجات، بدأت بيجلو حياتها الفنية فى السينما المستقلة فى الثمانينيات، ثم عبرت إلى هوليوود فى التسعينيات.

كان فيلمها الروائى الطويل الأول هو "بلا حب" (١٩٨٢)، الذى اشتركت فى كتابته وإخراجه مع مونتى مونتجمرى، وهو فيلم عن راكبى الدراجات يبدو كإشارة ولاء لأيقونوجرافية "الفتى الجامح" (١٩٥٤). والفيلم

ذو إيقاع بطئ وأسلوب شكلى، ويتسم بالتقاطات طويلة من كاميرا ساكنة، مما يخلق مسافة تأملية من مادة الموضوع. ومعالجة الشخصيات النسائية في الفيلم توحى باهتمام كامن باستكشاف مكان النساء فى نمط فيلمى "رجالى". أما فيلم "قرب الظلام" (١٩٨٧) فهو مزيج من الأنماط، فهو ويسترن مصاصى دماء حيث الخارجون على القانون مثيرون للتعاطف، وهم لامنتمون ذوو ثقافة خاصة، أما الشخصية النسائية الرئيسية فهى نقطة تجسيد تصادم وامتزاج معقد لشفرات أنماط فيلمية من الويسترن وأفلام مصاصى الدماء. ويأتى فيلم "الفولاذ الأزرق" (١٩٩٠)، وهو أكثر أفلام بيجلو صراحة فى نزعته النسوية، وهو فيلم تشويق نفسى يستكشف مكان البطلة فى فيلم أكشن. إن حيرة انخراط بيجلو فى سينما الأكشن تصبح أقل عمقًا فى "نقطة انفصال" (١٩٩١)، ربما بسبب تأكيد الفيلم على شخصياته الرجالية، برغم أنه يبرز ما فى هذا النمط الفيلمى من نزعة جنسية مثلية خفية. ويعاود الموقف النقدى من العنف السينمائى الظهور فى فيلم النوار الجديد "أيام غريبة" (١٩٩٥)، حيث يوجد اختراع لخلق واقع افتراضى لتسجيل وإعادة تشغيل الانطباعات الحسية، مما يؤدى لاقتصاد سرى يتاجر فى التجارب متطرفة الغرابة، والتى تكون فى النهاية عنيفة أو قاتلة أو كليهما. إن البطل يجد نفسه مدفوعًا إلى أن يعيش تجربة العنف الجنسى من وجهة نظر كل من مرتكب الجريمة وضحيتها، وهو يمضى فى توحد عابر للنوع خلال تلك العملية، ولكن الفيلم يبدو غامضًا فى التحليل الأخير باعتباره قصة مجازية عن التلصص.

وبعد خمس سنوات من التوقف عن الإخراج السينمائى، عادت بيجلو مع "وزن الماء" (٢٠٠٠)، وهو فيلم تشويق نسوى مثير للدهشة، لم يحصل

على نجاح نقدى أو تجارى، وفى فيلم "ك – ١٩: صانع النوافـذ" (٢٠٠٢) عادت إلى الأكشن والفرجة والذكورية. وبرغم أن صعوبات الحياة الفنية التى واجهتها بيجلو من "أيام غريبة" لا تعود فقط إلى كونها مخرجة امرأة، فـإن المادة التى عملت معها بنجاح أكبر كانت هى الالتقاء بين الفن، والنـسوية، والسينما، وهذه العناصر قد لا تتلاءم جيدًا فى أزمنة متغيرة.

مشاهدات مقترحة:

"قرب الظلام" (١٩٨٧)، "الفولاذ الأزرق" (١٩٩٠)، "نقطة انفـصال" (١٩٩١)، "أيام غريبة" (١٩٩٥).

مزيد من القراءات

BODY HORROR

The British film *Peeping Tom* (1960) and *Psycho* (1960) radically reconfigured the genre by focusing on psychologically disturbed characters in mundane contexts rather than supernatural situations in gothic settings. *Psycho*, directed by Alfred Hitchcock and adapted from Robert Bloch's 1959 novel, which in turn was based in part on the real-life exploits of multiple murderer Ed Gein, has proven to be perhaps the most influential horror film ever

أليسون باتلر

النمط الفيلمى "Genre"

الأنماط فى الفن هى تصنيفات لأنواع من المنتجات الفنية أو الثقافية ذات السمات المحددة المشتركة فى كل نمط. وفى السينما فإن العناصر المشتركة فى النمط الفيلمى تتضمن مادة الموضوع، والتيمة، والمواضعات السردية والأسلوبية، وأنواع الشخصيات، والحبكات، والأيقونوجرافية. ويقوم هذا المصطلح فى الدراسات السينمائية بعدة وظائف فى وقت واحد: (١) التناول الصناعى، حيث يصبح الإنتاج – خاصة فى مرحلة الأستوديو (بين العشرينيات والخمسينيات) فى هوليوود – ذات سمات معيارية، وحيث يتوجه التسويق إلى عنونة الفكرة وتغليفها، (٢) بالنسبة للمستهلك فإنه يعتبر فهرسًا، إذ يقدم للمتفرج إحساسًا بنوع المتعة المتوقعة حيث يتفرج على فيلم معين، (٣) مفهوم نقدى، كأداة لتنظير العلاقات بين الأفلام ومجموعات الأفلام، ولفهم العلاقة المعقدة بين السينما الجماهيرية والثقافة الجماهيرية، ولتحديد معالم تصنيف السينما الجماهيرية.

كانت الأنماط تسبق السينما، لكنها كانت أساسية للسينما. وعلى سبيل المثال فإن الويسترن كان قد تأسس فى الأدب قبل اختراع السينما، كما أن الفيلم الموسيقى أخذ الكثير من الأشكال المسرحية التى سبقت وجوده. ونظرية الأدب الكلاسيكية تميز الفروق بين الأدب والكتابة الجماهيرية، وتتخذ أحكامًا تقوم على الافتراضات الأساسية للقيمة الجمالية. والفن

الجماهيرى – بما فى ذلك السينما – يقوم على التوليفات، وتم توجيه النقد له دائمًا لافتقاده الأصالة. ومع ذلك فإن جون كولتى – صاحب النظرية فى الأنماط – يقول إن من المعتقد أن كل الفن موجود فى منطقة تصل بين الاختراع والتقاليد، وتلك وجهة نظر تتيح قدرًا أكبر من التذوق والفهم للنصوص النمطية وطريقة عملها.

ولأن أفلام الأنماط ناتجة عن جهود جماعية تتطلب عمل العديد من الأفراد، فإنه يتم فهمها بشكل عام على أنها مقياس جيد للمواقف والقيم والنزعات الثقافية. وهذا لا ينطبق فقط على أفلام نمطية فردية، بل على الأنماط والأشكال المتغيرة وجماهيرية الأنماط الفيلمية المختلفة، وعلى العلاقات المتغيرة بينها. وسواء كانت أفلام الأنماط تدور فى الماضى أو فى المستقبل، فى الشوارع الوضيعة لمدينة نيويورك المعاصرة (فى إشارة لفيلم سكورسيزى "الشوارع الوضيعة" – المترجم)، أو فى زمن قديم جدًا ومجرة بعيدة جدًا (فى إشارة لفيلم جورج لوكاس "حرب النجوم" – المترجم)، فإن أفلام الأنماط هى دائمًا عن الزمان والمكان اللذين صُنعت فيهما.

عناصر النمط

من الأساسى لتعريف أى نمط أن نتساءل عن المجموعة الكاملة التى تضم هذا النمط، أى الأفلام التى تشكل تاريخه. وفى كتاب "نظريات السينما" (١٩٧٤)، يحدد أندرو تيودور مشكلة كبرى فى تعريف النمط، والتى يطلق عليها "الأزمة الطرائقية) (أى إجراءات عملية البحث والتحليل ذاتها – المترجم)، حيث يتم الاختيار المسبق لمجموعة من الأفلام من أجل التحليل للوصول إلى عناصرها المشتركة، برغم أن هذه العناصر المشتركة يجب

تحديدها بعد التحليل فقط. والحل العملى عند تيودور لمشكلة التعريف هذه هى الاعتماد على ما يطلق عليه "الإجماع الثقافى العام"، أى تحليل الأعمال التى يكاد الجميع أن يتفقوا على أنها تنتمى لنمط محدد، ثم البدء بالتعميم انطلاقًا من تلك النقطة. ويصل إلى أن هذه الطريقة المقبولة لأن "النمط هو ما نعتقد جميعًا أنه كذلك" (ص ١٣٩).

ومع ذلك، وبينما تأسست الأنماط المختلفة بواسطة إجماع ثقافى عام أو مشترك، فإن هناك مشكلة أخرى هى أن الأنماط المختلفة تتحدد طبقًا لمعايير مختلفة. وأنماط مثل أفلام الجريمة، والخيال العلمى، والويسترن، تتحدد من خلال المكان والمضمون السردى. لكن أفلام الرعب، والبورنوجرافيا، والكوميدى، تتحدد أو يتم التفكير فيها من خلال استهداف تأثير عاطفى يحققه الفيلم على المتفرج. لقد أشارت ليندا ويليامز إلى فيلم الرعب، والميلودراما، والبورنوجرافيا، باعتبارها "أنماط الجسد"، بسبب تأثيرها الجسمانى القوى: الخوف، والدموع، والإثارة الجنسية على الترتيب، وهو التأثير الذى يبعثه كل نمط من هذه الأنماط، ومدى هذا التأثير على المتفرج يستخدم فى العادة كعامل يحدد الحكم على إذا ما كان الفيلم جيدًا أم لا. وفى النهاية، أيًا كانت المعايير التى يستخدمها المرء لكى يؤسس نمطًا، فإن هذه المعايير يجب أن تسمح لمناقشة مثمرة للتشابهات فى الأسلوب والتيمة بين مجموعة من الأفلام، كما يجب أن تكون التعريفات مرنة بما فيه الكفاية لكى تتيح إجراء تغيرات.

وفى أى وسيط أو شكل فنى، تكون المواضعات هى تقنيات أسلوبية أو أدوات سردية يتكرر استخدامها، وهى خاصة (وإن لم تكن متفردة بتقاليد نمط محدد. إن جملا من الحوار، أو نوعًا من الموسيقى، أو أساليب وأشكال

للميزانسين، هى جميعًا عناصر أفلام، إذا تكررت من فيلم إلى آخر داخل النمط، تصبح مواضعات تقليدية. والمواضعات تقوم بدور الاتفاق الضمنى بين صناع العمل ومستهلكيه، للقبول بسمات فنية محددة فى سياقات فنية محددة. ففى الفيلم الموسيقى يتوقف السرد لكى نتفرج على نمرة غنائية، حيث تنطلق الشخصيات فى الغناء والرقص، وفى العادة فإن الشخصيات تؤدى للكاميرا (وليس لمتفرج داخل الفيلم)، وتأتى الموسيقى فجأة من لا مكان، أى لا وجود لمصدرها داخل العالم الفيلمى. كما تشمل المواضعات أيضًا عناصر أسلوبية مرتبطة بأنماط محددة، وعلى سبيل المثال، فإن الميلودراما تتسم بالأسلوبية المبالغة فى الميزانسين، بينما يستخدم الفيلم نوار فى الإعادة الإضاءة ذات المقام المنخفض. كما تقدم سينما التيار السائد أيضًا عدة مواضعات سمعية على شريط الصوت تشمل الحوار، والموسيقى، والمؤثرات الصوتية. وتأليف الموسيقى للأفلام من كل الأنماط تقدم "لاتيموتيفات" على طريقة فاجنر، حيث ترتبط اللاتيموتيف (اللحن الدال – المترجم) بشخصية محددة أو مكان محدد، من أجل تدعيم التأثير الوجدانى المطلوب بما يدعم القصة. وهناك أنواع مختلفة من المصاحبة الموسيقية فى كل نمط فيلمى: موسيقى الوتريات المنسابة المتدفقة فى الميلودراما الرومانسية على سبيل المثال، والموسيقى الإلكترونية فى أفلام الخيال العلمى لكى توحى بتأثيرات مستقبلية.

وتكرار هذه المواضعات، التى تصبح مألوفة لدى المتفرج، يسمح إما بتقديم محاكاة ساخرة لها أو قلبها رأسًا على عقب. وتصبح المحاكاة الساخرة ممكنة فقط عندما يكون المتفرج عارفًا بالمواضعات، والكثير من الفكاهة فى أفلام المحاكاة الساخرة عند ميل بروكس (ولد عام ١٩٢٦) يعتمد على كون الجمهور يألف الأفلام النمطية، وعلى سبيل المثال فى فيلم "فرانكينشتاين

الشاب" (١٩٧٤)، يتقابل الوحش مع الفتاة الصغيرة، ويلقيان بكل الزهور التى معهما فى البحيرة، لتسأله هى فى براءة عما يمكن لهما أن يلقياه الآن، وينظر الوحش إلى الكاميرا، وكأنه يطلب من المتفرج أن يتذكر "فرانكينشتاين" الأصلى (١٩٣١) حين أغرق بغبائه الفتاة، معتقدًا أنها سوف تطفو بدورها كما تفعل الزهور. كما يمكن استخدام المواضعات لإثارة الاضطراب، لأن المتفرج يتوقعها، إن جورج روميرو (ولد عام ١٩٤٠) يقوض العديد من مواضعات سينما الرعب الكلاسيكية فى فيلمه "ليلة الموتى الأحياء" (١٩٦٨)، فهذا هو أحد الأسباب الرئيسية فى التأثير القوى للفيلم على المتفرجين عند عرضه.

وبعض الأنماط أكثر من غيرها، فى كونها تتحدد من خلال الموقف والمكان والزمان حيث تدور القصة. وعلى سبيل المثال يمكن للأفلام الموسيقية أن تحدث فى أى مكان، بدءًا من أرصفة ميناء مدينة نيويورك وشوارعها فى فيلم "فى المدينة" (١٩٤٩) و"قصة الحى الغربى" (١٩٦١)، إلى القرية ذات السمات فوق الطبيعية فى "بريجادون" (١٩٥٤). وأفلام الكوميديا الرومانسية والدراما، وبعض أفلام الخيال العلمى، يمكن أن تغطى مراحل زمنية مختلفة، مثل "فى مكان ما من الزمن" (١٩٨٠)، و"كيت وليوبولد" (٢٠٠١). وتستخدم أفلام الرعب عادة أماكن ريفية معزولة، ومنازل قديمة مظلمة ذات بدرومات غامضة من أجل تحقيق تأثير نفسى، لكن أفلامًا مثل "طفل روزمارى" (١٩٦٨) و"مياه مظلمة" (٢٠٠٥) تؤثر بواسطة انتهاك النمط، إذ تضع قصصها فى أماكن معاصرة مألوفة بدلا من أماكن أجنبية غرائبية مثل ترانسلفانيا (البلد المتخيل الذى أتى منه دراكيولا – المترجم). وعلى النقيض، فإن أفلام الويسترن قاصرة زمنيًا على فترة

"الغرب البرى" (بين ١٨٦٥ و ١٨٩٠ تقريبًا)، وجغرافيا على الحدود الأمريكية (بشكل عام بين نهر الميسيسيبى والساحل الغربى). والأفلام التى تغير زمان الأحداث إلى الزمن الحاضر، مثل "الشجعان وحيدون" (١٩٦٢)، و"هود" (١٩٦٣)، أو أفلام "إيسترن" (حدود الساحل الشرقى – المترجم) مثل "طبول عبر قبيلة الموهيكان" (١٩٣٩) و"آخر رجال الموهيكان" (١٩٣٦، ١٩٩٢) تعتبر استثناء للسائد، فالبعض يعتبرها ويسترن ويراها آخرون ليست كذلك (بسبب الموقف من الهنود الذين لا تصورهم هذه الأفلام أشرارًا كما فى الويسترن التقليدى – المترجم). لكن أفلامًا مثل "خدعة كوجان" (١٩٦٨)، و"كروكوادايل داندى ٢" (١٩٨٨)، والتى تستعير عناصر من الويسترن وتضعها فى مكان معاصر فى مدينة فى شرق أمريكا، لا يتم اعتبارها على نطاق واسع كأفلام ويسترن.

وأنواع الشخصيات مهمة أيضًا لأفلام النمط. لقد قام الروائى إى إم فورستر بمناقشة الشخصيات فى الأدب، ليميز بين نوعين من الشخصيات الروائية: المسطحة والمستديرة. والشخصيات المسطحة، التى يمكن أن نسميها نمطية أو "كاريكاتير"، يتم بناؤها حول فكرة أو سمة واحدة، وعندما تضاف السمات الأخرى (أى "العمق"، تبدأ الشخصيات فى "الاستدارة" (عناصر الرواية، ص ٦٧). وفى أفلام الأنماط، تكون الشخصيات فى العادة نمطية أكثر من كونها شخصيات ذات تعقيد نفسى، كما فى الذين يرتدون القبعات البيضاء وأولئك الذين يرتدون السوداء فى أفلام الويسترن (الأخيار والأشرار على التوالى – المترجم)، برغم أنه من الممكن تحقيق الاستدارة فيهم أيضًا. والمرأة الفاتنة القاتلة هى شخصية تقليدية فى الفيلم نوار، كما أن "السنيد" الكوميدى، والمعلمة الصارمة، والمبارز بالمسدسات، هى شخصيات

تقليدية فى الويسترن. وفى العادة فإن الشخصيات من أصـــول عرقيـــة يـــتم تنميطهم كشخصيات مسطحة فى أفلام الأنماط، مثل زعيم العصابة الإيطالى، وموزع المخدرات الزنجى، والإرهابى العربى، والقطاع العرضى من الجنود فى الفرقة فى أفلام الحرب. وعادة ما تعتبر الشخـــصيات المـــسطحة نقـــاط ضعف فى الأعمال التى تطمح إلى الأصالة، لكنها ليست كذلك بالضرورة فى أفلام الأنماط، حيث إنها تحقق الغرض منها بشكل مختزل. كمـــا أن أنمـــاط الشخصيات فى الأفلام النمطية تقوم فى الأغلب بـــنفس أنـــواع التـــصرفات والأهداف داخل القصة.

وبالطبع فإن الشخصيات تتجسد من خلال الممثلين، ولكل منهم سمات جسمانية مميزة. إن المخبر السرى فيليب مارلو، الذى عركته الأيام، يصبح مختلفًا حين يؤديه ديك باول فى "القتل يـــا حلـــوتى" (١٩٤٤)، أو همفـــرى بوجارت فى "النوم الكبير" (١٩٤٦)، أو إيليوت جولد فى "الوداع الطويـــل" (١٩٧٣). وبعض الممثلين، مثل بـــول مـــونى (١٨٩٥-١٩٦٧)، وجـــارى أولدمان (ولد عام ١٩٥٨)، وجونى ديب (ولد عام ١٩٦٣)، معروفون بأدائهم الذى يشبه الحرباء، لكن هناك آخرون عديدون – سواء كانوا نجومًا معروفين أو ممثلى أدوار مساعدة – يلعبون تنويعات على نمط بعينه، ولهذا السبب يتم اختيارهم فى أفلام متشابهة من نفس النمط الفيلمى، ويصبحون مرتبطين به. ودائمًا ما يتم التفكير فى فريد أستير (١٨٩٩-١٩٨٧) فى علاقتـــه بـــالفيلم الموسيقى، وكارى جرانت (١٩٠٤-١٩٨٦) بكوميديا الاســـكروبول (التـــى تعتمد على سرعة الحوار وانقلاب المواقف – المتـــرجم)، وجـــوين ويـــن (١٩٠٧-١٩٧٩) بالطبع بعلاقته بالويسترن، برغم أنهم جميعًا ظهروا فـــى أنواع أخرى من الأفلام. وكانت لدى كلينت إيستوود (ولد عام ١٩٣٠) علاقة

قوية بأفلام الويسترن، أضفت على أدواره التالية من خارج هذا النمط بعــدًا أسطوريًا، مثل الشرطى القاسي هارى كالاهان فى "هارى القــذر" (١٩٧١) وحلقاته التالية.

ويساهم ممثلو الشخصيات النمطية فى مظهر النمط الفيلمــى، حيــث يقيمون فى عالمه الفيلمي ويصبحون جزءًا من صوره الأيقونوجرافية، وهم فى العادة معروفون لدى الجمهور بوجوههم المألوفة أكثر من أســمائهم. إن ريتشارد جيكل (١٩٢٦-١٩٩٧)، جاك إيلام (١٩١٨-٢٠٠٣)، شيل ويلــز (١٩٠٣-١٩٧٨)، بول فــيكس (١٩٠١-١٩٨٣)، ســليم بيكنــز (١٩١٩-١٩٨٣)، قد ظهروا جميعًا فى عدد لا يحصى من أفلام الويــسترن، لــذلك عندما يظهرون فى فيلم سام بيكنباه "بات جاريت وبيللى ذا كيــد" (١٩٧٣)، ويموت العديد منهم فى الفيلم، فإن ذلك يمكن قراءته على أنه مــوت الــنمط الفيلمى حيث إنه قصة شخصيات محددة. والنجوم مــن ناحيــة، والأنمــاط الفيلمية من ناحية أخرى، يؤكد كل منهما على الآخــر، وبعــض الممثلــين يقدمون أداءً مميزًا يربطهم إلى الأبد بدور محدد ونمط محدد، كما فى حالــة بيلا لوجوزى (١٨٨٢-١٩٥٦) وتصويره لشخصية دراكيــولا. والممثلــون الذين ينجحون فى شخصيات نمطية يصبحون فى الأغلب محاصرين فى مثل هذه الأدوار، ويكون مصيرهم الحصول على شخصيات مماثلة. ومن ناحيــة أخرى فإن ديك باول (١٩٠٤-١٩٦٣) بدأ فى دور بطولة للشاب الرومانسى فى العديد من أفلام إخوان وارنر الموسيقية فى بداية الثلاثينيات، لينجح فــى أن يعيد تشكيل صورته تمامًا فى العقد التالى، ليلعب دور الرجل القاسى فى أفلام نوار مثل "القتل يا حلوتى"، و"محاصر" (١٩٤٥)، و"الشرك" (١٩٤٨).

ولأن الممثلين قد يتقولبون فى أدوار نمطية، فإنه يمكن اختيارهم فى بعض أفلام الأنماط فى أدوار عكسية، مثل ويليام هولدين (١٩١٨-١٩٨١) الذى لعب دور زعيم العصبة فى "العصبة المتوحشة" (١٩٦٩)، أو توم كروز (ولد عام ١٩٦٢) فى دور القاتل المأجور فى "ضحية المصادفة" (٢٠٠٤). وفى الافتتاحية الشهيرة من فيلم "كان ياما كان فى الغرب" (سيرجى ليونى، ١٩٦٨)، هناك عائلة مكسيكية تستمتع بوجبة شهية فى نزهة أمام مزرعتها، وفجأة تنهمر الرصاصات عليها من مهاجمين لا نراهم، وفى التقاطة طويلة، يقترب القتلة من على بعد، وفى النهاية نستطيع أن نميز أن زعيمهم مقطب الجبين ذو العينين الزرقاوين هو هنرى فوندا (١٩٠٥-١٩٨٢)، وهو نفس الوجه الصبوح الذى كان لإبراهام لينكولن فى "مستر لينكولن الشاب" (١٩٣٩)، وتوم جود فى "عناقيد الغضب". إن لتلك اللحظة تأثيرًا وجدانيًا أكبر مما إذا كان الممثل من أشرار هوليوود التقليديين.

إن المواضعات، والمكان، والشخصيات، هى جزء من أيقونية النمط الفيلمى، والأيقونات هى رموز من الدرجة الثانية، ومعناها الرمزى لا يرتبط بالضرورة بشئ محدد داخل نص كل فيلم، لكنه رمزى بالفعل بسبب استخدامه المتكرر فى عدد من النصوص المتشابهة السابقة. ويركز إيد بوسكومب على أيقونية فيلم الويسترن عندما يميز بين الأشكال الداخلية والخارجية للفيلم، فهو يرى أن الأشكال الداخلية تشير إلى تيمات الفيلم، بينما تشير الأشكال الخارجية إلى الأشياء العديدة التى يتكرر وجودها فى أفلام الأنماط، وعلى سبيل المثال فى الويسترن هناك الجياد، وعربات الجياد، والمبانى، والملابس، والأسلحة. وراعى البقر الذى يرتدى ملابس سوداء ويحمل مسدسين على جانبى فخديه هو شرير الفيلم. وكما أن الأيقونات

الدينية تكون مشبعة دائمًا بمعنى رمزى، كذلك الأيقونوجرافيـة فـى أفـلام الأنماط، ففى فيلم عن الرعب، يطرد البطل من أمامـه مـصاص الـدماء مستخدمًا صليبًا، وهو أيقونة دينية تعمل فى نفـس مـسار أيقونيـة الفـيلم، فبالمعنى الرمزى توحى مثل هذه المشاهد بأن القيم التقليدية المتـضمنة فـى المسيحية (وفى الثقافة الغربية بشكل عام) أقوى، وسوف تهزم القيم التى تمثل تهديدًا والتى يجسدها الوحش فى أى فيلم من أفلام مصاصى الدماء.

وإذا كانت أيقونات الأفلام النمطية تحتوى على معانٍ محددة ثقافيًا، فإن التفسير أو القيمة المرتبطة بهذه الأيقونات ليست ثابتة، لكن تجسيدها فى كل فيلم نمطى يميز العلاقة بين الشكل الخارجى والشكل الداخلى، كما أنه يشير إلى موقف الفيلم والتيمة الخاصة به. وبرغم أن الصليب فى فيلم للرعب يمثل أيقونة للمسيحية والأيديولوجيا السائدة، فإن الفـيلم ذاتـه قـد ينتقـد هـذه الأيديولوجيا أو قد يدعمها. وفى أفلام الويسترن، تمثل المدن دائمًا المدنيـة، لكن لكل فيلم رؤية مختلفة لهذه المدنية، وعلى سبيل المثال يوجد فى المدينة فى فيلم "المقاتل" (١٩٥٠) أطفال ومساحات عائلية، تمثـل اسـتقرار روح العائلة التى يشتاق إليها المقاتل، بينما فى "ماكابى ومسز ميللر" (١٩٧١) تبدو المدينة ماخورًا متنقلاً موحلا، يوحى بالغرائز الأساسية فى قلب المدينة.

وأخيرًا، فإن المتفرجين عنصر مهم فى أفلام النمط، التـى تخاطـب المتفرج بطريقة خاصة. ومنذ بداية السينما تقريبًا، يتم الترويج للأفلام فـى وسائل الإعلام أساسًا من خلال ارتباطها بنمط مـا، وبـذلك فإنهـا تعطـى للجمهور المستهدف إشارات على نوع القصة والمتعة اللتين سوف يحـصل عليهما، كما تساعد الجمهور على اختيار الأفلام أو أنواعها التى يفـضل أن يشاهدها. إن معجبى أنماط فيلمية محددة يشكلون مجتمعـات لهـا ثقافتهـا

الخاصة، وعلى سبيل المثال فإن أفلام الرعب تشكل ثقافة فرعية خاصة بها، ومجلاتها المتخصصة، وسلعها التى ترتبط بها، ومواقع الإنترنيت، وقوائم المناقشات حولها. وأفلام الأنماط تعمل من خلال جذب المتفرج بواسطة تعاقد ضمنى، وهى تشجع فيه توقعات خاصة، تعتمد على تعود المتفرج على مواضعات هذا النمط. وكما يلاحظ روبرت وارشو فإن هذا التعود يخلق "مجاله المرجعى الخاص به"، أو بكلمات أخرى إن التعود على المجال المرجعى الخاص بالنمط يسمح للمتفرج بالاستمتاع بالتنويعات على النمط فى فيلم ما، حتى لو كانت هذه التنويعات قليلة جدًا. وقراءة الأفلام النمطية يشمل قراء إيجابيين يأتون بمعلوماتهم عن النمط وهم يشاهدون الأفلام. وفيلم محاكاة ما بعد حداثى للرعب مثل "الصرخة" (١٩٩٦) يعتمد على تعلم القراء بمواضعات هذا النمط.

نظام الأستوديو الكلاسيكى

لعقود طويلة، كانت هوليوود تصنع الخيالات الجذابة فى سياق صناعى، وتطورت العروض السينمائية المنتظمة كنتيجة للجماهيرية وللانتشار السريع للنيكلوديون (دور العرض الرخيصة)، والتى كانت أول منافذ العرض المخصصة للعرض السينمائى. والطلب المتزايد على أفلام جديدة جعل من الضرورى وضع جداول لإنتاج الأفلام على مدار العام، وقدم الدافع على تطور طريقة الإنتاج بأسلوب المصانع (كما فى مصانع فورد للسيارات). وفى عصر الأستوديو، كان كل الفنانين والفنيين عمالا تحت التعاقد مع الأستوديو، كما أن الأنواع المختلفة من العمل – المونتاج، والموسيقى، وكتابة السيناريو، وما إلى ذلك – كانت مقسمة إلى أقسام وإدارات.

وداخل هذا السياق الصناعى، كانت أفلام الأنماط منتجات موثوقًا بها، يتم صنعها بخطوط التجميع التى يمكن فيها استبدال أجزاء بأجزاء أخرى. لقد استمرت سلسلة أفلام جيمس بوند بفضل التوليفة - الكثير من الأكشن، والأدوات المبهرة، والنساء الجميلات، والأشرار المملوءين بالحيوية - برغم تغيير المخرجين والكتاب، وحتى ممثلى دور جيمس بوند ذاته. وهناك أفلام نمطية تأخذ عناصر من أحد الأنماط الفيلمية وتضعها فى نمط آخر، مثل فيلم "عربة الفرقة" (١٩٥٣) الذى يدمج الفيلم نوار مع فيلم المفتش الخاص فى مشهد الباليه فى ذروة الفيلم "اصطياد الفتاة". وهناك أفلام نمطية هجين مثل "أبوت وكوستيللو يقابلان فرانكينشتاين" (١٩٤٨) و"بيللى ذا كيد ضد دراكيولا" (١٩٦٦)، والتى تمزج عناصر من أنماط فيلمية مختلفة. وفى وقت أحدث، فإن أفلامًا مثل "فريدى ضد جيسون" (٢٠٠٣)، و"كائن فضائى ضد المفترس الضارى" (٢٠٠٤)، وكلاهما هجين وجزء ثان من فيلم سابق، تظهر نفس فكرة المزج بين عناصر أنماط مختلفة حتى بعد نهاية عصر الأستوديو. لكن التهجين كان دائمًا من السمات المميزة لأفلام الأنماط، ففيلم "عربة السفر" (١٩٣٩) - وهو أحد أشهر وأهم أفلام الويسترن على الإطلاق - كان يوصف بأنه كأنه "فيلم "جراند هوتيل" على عجلات" عند عرضه الأول، كما أنه يحتوى على عناصر من فيلم الطريق وفيلم الكوارث أيضًا. وأفلام مثل "الشئ" (١٩٥١)، و"كائن فضائى" (١٩٧٩) - والفيلم الذى اعتمد عليه جزئيًا "الرعب فيما وراء الفضاء" (١٩٥٨) - تجمع جميعًا عناصر من الخيال العلمى والرعب، وهى تحول سفن الفضاء والمعامل إلى معادل للبيوت المسكونة بالأشباح.

وهكذا فإن صناعة أنماط الأفلام تطورت بسرعة، حيث إن المنتجين كانوا يبحثون عن أقصى قدر من الجاذبية فى شباك التذاكر. من خلال تكرار التوليفات الناجحة تجاريًا وتقديم تنويعات عليها. وكانت تلك السمة من الاعتماد على التوليفة فى أنماط الأفلام تعنى أن بمقدرة الأستوديوهات إنتاجها بسرعة، وأن الجمهور سوف يفهمها بنفس السرعة. وأفلام الأنماط تسمح باقتصاد فى التعبير من خلال المواضعات والأيقونوجرافية، وهذا النظام من الإشارة للمعنى تطور عبر الزمن ومع التكرار، وساعد فى سرعة إيقاع السرد الكلاسيكى فى أفلام كان مقصودًا بها العرض فى برامج فيلمين فى برنامج واحد.

وفى عصر الأستوديو، كان المخرجون موظفين، مثل بقية أعضاء فريق الفنانين والفنيين. وحتى المخرجون القلائل الذين تمتعوا ببعض النفوذ فى هوليوود، مثل فرانك كابرا (١٨٩٧-١٩٩١) وألفريد هيتشكوك (١٨٩٩-١٩٨٠)، كان عليهم العمل داخل ضوابط صنع الأسلوب أو النمط السائد لدى الأستوديو. وكان المخرجون – مثلهم مثل الممثلين وعمال الكهرباء – نادرًا ما يكون لهم الحق فى الحكم على النسخة النهائية للفيلم. وإذا كان بعض المخرجين قد خضعوا وتفتتوا تحت ضغوط نظام الأستوديو، فإن هناك عديدين ازدهرت حياتهم الفنية، واستخدموا قواعد الأنماط الفيلمية كوسيلة وليس قيدًا، وكخطوط إرشادية عامة يمكن الابتعاد عنها أو زيادة عمقها، وليس مجرد مسودات عليهم الالتزام بها. لقد قدمت هوليوود إطارًا متفقًا عليه للنمط الفيلمى، وبذلك منحت صناع الأفلام تقاليد مرنة يمكن لهم العمل من خلالها. وطور بعض المخرجين رؤيتهم داخل نمط فيلمى بعينه، مثل سام فولر (١٩١٢-١٩٩٧) مع الفيلم الحربى، وجون فورد (١٨٩٤-١٩٧٣) مع

الويسترن، ودوجلاس سيرك (١٨٩٧-١٩٨٧) مع الميلودراما. واستطاع النقد الذى يعتمد على نظرية المؤلف أن يقدم طريقة لرؤية أسلوب المخرج فى مقدمة العمل الفنى، على خلفية النمط الفيلمى.

وبرغم قيود نظام الأستوديو، فإنه قدم سياقًا مستقرًا لصنع الأفلام للعمل بانتظام وقدرة على التعبير. وكما يلاحظ روبن وود فى كتابه "هوارد هوكس" (١٩٦٨)، فإن هوليوود هى إحدى الحالات التاريخية القليلة لفن جماعى حقيقى، "ورشة إبداعية عظيمة، تقارن بمدينة لندن فى العصر الإليزابيثى، أو فيينا أيام موزار، حين كان مئات الفنانين يأتون ويتجمعون لتطوير لغة مشتركة" (ص ٩). والمشهد الافتتاحى الشهير من فيلم "ريو برافو" (١٩٥٩) من إخراج هوارد هوكس يخبرنا بكل شئ نحتاج أن نعرفه حول البطلين اللذين يجسدهما جون وين ودين مارتين (١٩١٧-١٩٩٥) قبل النطق بكلمة حوار واحدة. إن المخرج هوكس (١٨٩٦-١٩٧٧) يستخدم المواضعات الخاصة بنمط الويسترن للتعبير عن إحساسه بالنزعة الاحترافية، والبطولة، واحترام الذات، والتى لم تكن ممكنة بدون مواضعات تقليدية للنمط الفيلمى يستخدمها باعتبارها مادته الخام.

الأسطورة والتاريخ

تشير كلمة "أسطورة" من الناحية التقليدية إلى قصص مشتركة فى مجتمع ما، تشمل فى العادة آلهة، وأبطالا أسطوريين، وهى قصص تفسر طبيعة الكون وعلاقة الفرد به. وهذه القصص الأسطورية تجسد وتعبر عن طقوس المجتمع، ومؤسساته، وقيمه. وخلال القرن العشرين، كانت أفلام النمط – بتكرارها لحبكات قليلة أساسية وتقدم تنويعات عليها – هى الحواديت

الأسطورية التى تتناقلها الجموع. وبالمقارنة مع الأساطير، فإن أفلام النمط يمكن فهمها كقصص عن عالمنا الدنيوى تبحث عن معالجة – وأحيانًا حل – مشكلاتنا وأزماتنا التى يعود بعضها إلى التاريخ، ويضرب بعضها الآخر بجذوره العميقة فى نفوسنا الجماعية. لقد قال عالم الأنثروبولوجيا البنيوية كلود ليفى شتراوس (ولد عام ١٩٠٨) أن كل الأساطير الثقافية تم بناؤها طبقًا لنظام ثنائى من التناقضات، وهذا التناول يدعو إلى تحليل أفلام الأنماط، التى تميل إلى أن تستمد تأثيرها من اختزال الصراعات المعقدة إلى ما يعادلها من القبعات السوداء مقابل القبعات البيضاء (أو الصراع الثنائى بين الشر والخير – المترجم). كما أن جيم كيتسيس فى دراسته المهمة من عام ١٩٧٠ عن الويسترن "آفاق إلى الغرب"، يضع سلسلة من التعارضات الثنائية الواضحة التى هى جميعًا تنويعات على الصراع بين البرية والتمدين.

وأفلام الأنماط تدور دائمًا عن الزمن الذى صُنعت فيه، وهى كمادة ترفيه وتسلية تحتوى على أيديولوجيا، وتعكسها، وتنشرها. وبهذا المعنى للترفيه كأيديولوجيا يضع رولان بارت (١٩١٥–١٩٨٠) تصورًا للأسطورة، فهو يقول أن الأساطير الثقافية تدعم القيم السائدة للمجتمع الذى أنتجها باعتبارها الصحيحة والطبيعية، بينما هى فى الوقت ذاته تقوم بتهميش قيم أخرى وإزالة الشرعية عنها. وفى أفلام الأنماط – كما يقول رولان بارت عن الأسطورة الثقافية بشكل عام – يصبح "الآخر" وحشًا كما فى أفلام الرعب، أو ذا سمات غرائبية كما فى أفلام المغامرات. وفى أفلام الويسترن على سبيل المثال تتم شيطنة الهنود الحمر باعتبارهم همجًا ووثنيين، أو تضفى عليهم صفات رومانسية باعتبارهم متوحشين نبلاء، لكن من النادر معاملتهم كشخصيات كاملة الاستدارة لهم ثقافتهم الخاصة بهم.

ومن هذا المنظور، يمكن قراءة أفلام الأنماط باعتبارها تأكيدًا له طقوسه للأيديولوجيا السائدة. لذلك فإن الويسترن ليس فى حقيقته عن فترة محددة فى التاريخ الأمريكى، لكنه عن قصة "القضاء والقدر" و"كسب" الغرب. وهكذا فإن النمط الفيلمى يقدم سلسلة من التأكيدات الأسطورية للنزعة الفردية الأمريكية، والنزعة الاستيطانية الاستعمارية، والعنصرية، بالإضافة إلى تبرير التوسع فى اتجاه الغرب. والمدنية التى تتقدم فى "البرية" (وذلك فى ذاته مصطلح أسطورى يوحى بأنه لم تكن توجد هناك حضارة حتى جاء المجتمع الأنجلوأمريكى) (ملاحظة من المترجم: تلك هى الأسطورة التى يروجها الغرب والصهيونية عن فلسطين التى كانت فى زعمهم "أرضًا بلا شعب"!!)، هذه المدينة هى دائمًا مجتمع أمريكى برجوازى أبيض. وبالمثل فإن "الآخر" فى أفلام الرعب يكون أى شئ يهدد الوضع السائد، بينما يحتفى الفيلم الموسيقى والكوميديا الرومانسية بالقيم مغايرة الجنس من خلال تثبيت العاشق والعاشقة الرومانسيين.

ومع ذلك تظل العلاقة المعقدة بين أفلام الأنماط والأيديولوجيا موضع جدال. فمن ناحية، فإن أفلام الأنماط هى خيالات يتم إنتاجها على نطاق جماهيرى، لصناعة ثقافية تتلاعب بنا لتدخلنا إلى وعى زائف. ومن هذا المنظور فإن اعتماد أفلام الأنماط على المواضعات والحبكات مفرطة البساطة يلهينا عن الوعى بالمشكلات الاجتماعية الحقيقية فى العالم الحقيقى. ومع ذلك فإن من الحق أيضًا أن وجود الأشكال مفرطة الاعتماد على المواضعات يتيح لنا اللعب المرهف على المفارقة، والمحاكاة الساخرة، والانتحال (أى يبدو شكل الفيلم جادًا، بينما هو فى الحقيقة هازل، على سبيل المثال – المترجم). والثقافة الجماهيرية تميل بالفعل إلى التمسك بالأيديولوجيا

السائدة، برغم أن ذلك ليس هو الحال دائمًا. فالعديد من أفلام الرعب، والميلودراما، والفيلم نوار، وأفلام نمطية أخرى، كانت تضع القيم المتعارف عليها موضع الشك، إن لم تكن تهدمها أحيانًا. ودراسة بام كوك تتبنى رؤية مماثلة عن أفلام حرف (ب) وأفلام استغلال الموضوعات الخاصة، بالقول إن القيم الإنتاجية لهذه الأفلام، الأقل تعقيدًا وصقلا من أفلام التيار السائد فى هوليوود، يتم إدراكها بسهولة بواسطة المتفرجين على أنها تجسيدات.

إن أفلام الأنماط تأخذ مثل هذه المجادلات والتوترات، وتلقيها فى توليفات سردية، وتكثفها فى صراعات درامية بين شخصيات فردية والمجتمع، أو بين أبطال وأشرار. ويلاحظ توماس شاتز أن "كل أفلام الأنماط تتناول نوعًا من التهديد – العنيف أو خلافه – للنظام الاجتماعى" (شاتز، ص ٢٦). فرجل العصابات، والوحش، والبطلة فى كوميديا الاسكروبول، يهددون جميعًا معايير المجتمع بطرق مختلفة. ويقول بعض أصحاب نظريات الأنماط الفيلمية أن التيمة الغالبة فى أفلام الأنماط هى نوع ما من صراع الفرد مع المجتمع، وأن هذا التوتر يمثل التوازن والحوار المستمرين اللذين نعيشهما جميعًا بين الرغبة وحبكها (أو ما يطلق عليه فرويد "التمدين والاستياء منه"). والمدى الذى يحقق فيه فيلم النمط إغلاقًا سرديًا (نهاية واضحة لقصته – المترجم) هو عنصر مهم فى قراءة مضامينه السياسية. فهذا الإغلاق، الذى يأخذ عادة شكل نهاية مبتهجة أو سعيدة، هو مصطنع مثل كل المواضعات، حيث إن الحياة – على عكس القصص – تستمر. ولهذا السبب، فإن عدم وجود إغلاق سردى، بما يوحى أن حياة الشخصيات مستمرة بعد أن ينتهى الفيلم، مرتبط أكثر بأفلام واقعية مثل "الوهم الكبير" (١٩٣٧) و"سارقو الدراجة" (١٩٤٨)، مقارنة بأفلام الأنماط. ولأن الأفلام ذات إغلاق تترك

المتفرج وليس لديه أسئلة لم تتم الإجابة عنها حول مصير الشخصيات الرئيسية، أو عواقب تصرفاتهم، فإن هذه الأفلام تبدو كأنها تقدم حلولا مرتبة وإن لم تكن واقعية للمشكلات الحقيقية. ومع ذلك قد يقدم الفيلم إغلاقًا، فإن هذا الإغلاق قد يتضمن مفارقة، وبهذا يزيل الادعاء بأنه يمثل حلا، كما جادل البعض حول تفسير الطبيب النفسى حول "حالة" نورمان الغريبة عند نهاية فيلم "سايكو" (١٩٦٠).

والأنماط الفيلمية ليست ساكنة أو ثابتة، فهى تتعرض للتغير عبر الزمن، وكل فيلم جديد أو سلسلة أفلام جديدة تضيف إلى التقاليد وتعدل عليها. وبعض النقاد يصفون هذه التغيرات بالتطور، وآخرون بأنها نمو، لكن المصطلحين يحملان معانٍ تقييمية. وبعض نقاد الأنماط الفيلمية يقبلون النظام العام للتغير الذى ينتقل من مرحلة تكوينية مبكرة ما عبر مرحلة كلاسيكية لتعبير نمطى نموذجى، إلى مرحلة أكثر ذهنية حيث توضع المواضعات محل الفحص والتساؤل بدلا من مجرد تجسيدها، ثم أخيرًا إلى طريقة ساخرة واعية بالذات، يتم التعبير عنها بشكل خاص فى المحاكاة الساخرة. ومع ذلك فإن مراحل النمط لا تمضى فى مراحل زمنية تقدمية ملائمة، لكنها تتداخل بشكل كبير. إن الويسترن بالنسبة للبعض قد تطور من الكلاسيكية المفترضة فى "عربة السفر" إلى نهاية الطريق الذهنى مع "العصبة المتوحشة" بعد ثلاثين عامًا، ثم إلى فيلم بروكس "السروج الملتهبة" (١٩٧٤) بما يشير إلى نهاية الويسترن الكلاسيكى، وبداية مرحلة المحاكاة الساخرة. لكن أفلام الويسترن كان تتم المحاكاة الساخرة لها حتى قبل المرحلة الذهنية، كما فى أفلام باستر كيتون "الذهاب غربًا" (١٩٢٥) و"ديسترى يسافر ثانية (١٩٣٢، ١٩٣٩)، وفى فيلم الأخوان ماركس "الذهاب غربًا" (١٩٤٠). ويقول تاج جالاجر أنه

لا يوجد دليل على أن أفلام الأنماط تطورت إلى مزيد من التعقيد والزخرفة، ويستشهد بمشهد فى فيلم "ريو برافو" حيث يختفى شرير جريح فوق الدور العلوى من الحانة، ويتم الكشف عنه من خلال نقاط الدم التى تتساقط، لكنه يشير إلى أن هذه الأداة ذاتها استخدمت فى فيلم جون فورد "القطرة القرمزية" (١٩١٨) قبل عقود، وقال النقاد عنها آنذاك أنها "موضة قديمة". ويصر جالاجر بدلا من ذلك على أنه "حتى النظرة السطحية إلى تاريخ السينما يوحى بالتدوير أكثر من التطور" (جالاجر فى كتاب جرانت "النمط الفيلمى، الجزء الثالث"، ص ٢٦٦، ٢٦٨).

وكما يلاحظ كولتى أنه فى السبعينيات كانت هناك تغيرات عميقة فى أفلام الأنماط الأمريكية. لقد كانت أفلام الأنماط واعية بذاتها باعتبارها أسطورة، واستجابت لذلك بأربع طرق: المحاكاة الهزلية، والنوستالجيا، وإزالة النزعة الأسطورية، وإعادة التأكيد. وكان هذا التطور ناتجًا فى جانب منه عن أفول "مكتب هايز" (المسئول عن فرض صناعة السينما للرقابة الذاتية على نفسها – المترجم) فى عام ١٩٦٧، والانقطاع المتزايد عن نظام الأستوديو التقليدى، بما سمح للمخرجين بحرية أكبر فى مرحلة زالت فيها الأوهام وزادت نزعة ساخرة مريرة. إن أفلامًا لمخرجين مثل فرانسيس فورد كوبولا (ولد عام ١٩٣٩) "الأب الروحى" (١٩٧٢) و"نهاية العالم الآن" (١٩٧٩)، ومارتين سكورسيزى (ولد عام ١٩٤٢) "الشوارع الوضيعة" (١٩٧٣) و"نيويورك، نيويورك" (١٩٧٧)، وروبرت آلتمان (ولد عام ١٩٢٥) "ماكابى ومسز ميللر" و"الوداع الطويل" (١٩٧٣) و"ناشفيل" (١٩٧٥)، وبرايان دى بالما (ولد عام ١٩٤٠) "شقيقات" (١٩٧٣) و"شبح الفردوس" (١٩٧٤) و"استحواذ" (١٩٧٦)، كانت أفلام أنماط لمخرجين تربوا

وهم يتفرجون على أفلام الأنماط فى التليفزيون، ويدرسونها فى البرامج السينمائية الأكاديمية. لكن هؤلاء المخرجين تمتعوا بحساسية أكثر معاصرة، وكان من الحتمى أن يصنعوا أفلام أنماط مثقلة بوعى بالأساطير الكامنة فى النمط. وبالنسبة إلى كولتى، فإن تغيرات أفلام الأنماط فى تلك الفترة كانت عميقة لدرجة أنه يتساءل إذا ما كانت الأنماط الفيلمية التقليدية قد استنفذت ذاتها، كما أنه يفترض أن "الأساطير الثقافية التى كانت هذه الأفلام تجسدها لم تعد كافية تمامًا للاحتياجات الإبداعية لزمنها" (كولتى فى كتاب جرانت "النمط الفيلمى، الجزء الثالث"، ص ٢٦٠).

النوع والعرق

من بين مواضعات أفلام الأنماط أنها تقدم طرقًا معيارية لتجسيد النوع، والطبقة، والعرق، والأصول الإثنية. وحتى الثمانينيات، ظلت الأنماط الفيلمية وأفلام الأنماط قاصرة تقريبًا فى ملكيتها الثقافية على وعى الذكر الأبيض، وهو المركز الذى يتحدد بالنسبة له أى عرق، ونوع، وجنس، سواء بالتأكيد على أى منها أو تهميشها. ففى كل أنماط الأكشن، يقوم الرجال البيض بالأعمال البطولية، وهم الذين يقودون حركة السرد. وفى كل نوع من سينما الأكشن، تتخذ النساء والأقليات أدوارًا هامشية نمطية، فهم يقومون فقط بأدوار المساعدة أو الكوميديا بالنسبة للبطل الذكر الأبيض. وكان المتفرج المفترض على أفلام الأنماط الهوليودية – مثل معظم السينمائيين الذين يصنعون الأفلام – هو تقليديًا الذكر الأبيض مغاير النزعة الجنسية. وهذا المنظور الذكورى الأبيض كان جزءًا لا يتجزأ من نظام الأنماط الفيلمية، الذى كان يتم بناؤه على افتراضات تحدد النوع (رجل/ امرأة). وبشكل عام، فإن أنماط الأكشن – أفلام

المغامرات، والحرب، والعصابات، والمفتش الخاص، والرعب، والخيال العلمى، والويسترن بالطبع – كانت تتوجه إلى جمهور ذكرى، بينما الأفلام الموسيقية والميلودراما الرومانسية (المعروفة أيضًا باسم "البكائيات") كان يتم تسويقها باعتبارها "أفلام المرأة". إن هذا التمييز يكشف عن افتراضات أبوية عريضة حول فروق النوع فى العالم الحقيقى.

وبحلول التسعينيات، كانت العديد من أفلام الأنماط تحاول أن تفتح الأنماط الفيلمية على مزيد من التجسيدات التقدمية للعرق والنوع، وهى تقر بشكل متعمد فى الأغلب بالجماعات التى كانت مهمشة فى السابق بواسطة سينما التيار السائد، وتعطى لهذه الجماعات صوتًا. وكان الفيلم الذى قدم دافعًا لهذا التحول الجديد هو "ثيلما ولويز" (١٩٩١)، الذى يدور حول امرأتين، تجدان نفسيهما فى الجانب المخالف للقانون، وتسابقان الشرطة فى مطاردة عبر الجنوب الغربى. حقق هذا الفيلم نجاحًا تجاريًا هائلا، وهو هجين من الويسترن، وفيلم صحبة الأصدقاء، وفيلم الطريق، وهى ثلاثة أنماط فيلمية تعتبر تقليديًا أنماطًا رجالية. وبعد "ثيلما ولويز"، بدا أن العديد من أفلام الأنماط قانعة فقط بأن تستبدل الأنواع (النساء بالرجال مثلا)، بأن تضع آخرين فى أدوار كانت قاصرة تقليديًا على الرجال البيض. ولكن فى انقلاب هذه التجسيدات التقليدية، كانت هذه الأفلام معرضة للوقوع فى فخ تكرار نفس القيم التى يتم الاعتراض عليها. لقد ظهرت بطلات نساء لأفلام الأكشن، مثل ريبلى (سيجورنى ويفر) فى "كائن فضائى" (١٩٧٩) وأجزائه التالية، وسارا كونور (ليندا هاميلتون) فى "المدمر ٢: يوم الحساب" (١٩٩١)، أو القاتلات اللائى لعبتهن جينا ديفيز فى "قبلة المساء الطويلة" (١٩٩٦)، وأوما ثورمان فى أفلام "اقتل بيل" (٢٠٠٣، ٢٠٠٤)، وثلاثى الممثلات فى "ملائكة

تشارلى" (٢٠٠٠، ٢٠٠٣)، وكان هناك سؤال إذا ما كانت تلك تجسيدات تقدمية تمنح المرأة السلطة، أم أنها تحاصرهن فقط داخل الذوق الذكورى الذى كان معرضًا لجدال طويل.

وفى العادة فإنه يتم تنميط العرق، والأصول الإثنية، والقومية، فى أفلام الأنماط، وفى بعض الأحيان يكون التنميط كاملا. لقد كان الأمريكيون الأفريقيون (الزنوج) يتم اختيارهم تقليديًا فى أدوار مساعدة باعتبارهم أنماط يسهل التعرف عليهم، وفيما عدا أدوار ثانوية مثل الخادمات، فإن الوجوه الزنجية كانت غائبة إلى حد كبير فى أفلام هوليوود. وظهرت قضايا العرق وقد تم تشفيرها تشفيرًا آمنًا داخل مواضعات النمط، خاصة فى الويسترن، الذى يقوم بإعادة الأمر – بشكل أكثر أمانًا – إلى ماضى الأمة وليس إلى حاضرها. وكان الأمريكيون الآسيويون غائبين بشكل عام من الأنماط النمطية، كما كان كذلك اللاتين حتى "قصة الحى الغربى". ومنذ التسعينيات، كان العرب النمطيون يتم تصويرهم فى أفلام الأكشن باعتبارهم إرهابيين، كما فى "أكاذيب حقيقية" (١٩٩٤)، و"قرار تنفيذى" (١٩٩٦)، و"الحصار" (١٩٩٨). وعلى النقيض فإن الروس بدوا أكثر ودًا فى أفلام هوليوود بعد انهيار الاتحاد السوفييتى ونهاية الحرب الباردة، كما فى "اصطياد غواصة أكتوبر الأحمر" (١٩٩٠) و"عدو على الأبواب" (٢٠٠١).

وخارج هوليوود، كانت هناك أفلام منفصلة موازية يديشية (يهودية – المترجم) وزنجية و"عرقية". وأتت ذروة الأفلام اليديشية فى العشرينيات والثلاثينيات، وكانت قمة السينما الزنجية فى الثلاثينيات والأربعينيات. لقد كان لهذين النوعين من السينما مؤسسات خاصة بهما، ونجومهما، ومخرجوهما، ودوائر العرض، والجمهور، وكانا يتم صنعهما فى خطوط

نمطية مثلما يحدث في أفلام هوليوود. لقد كان هناك على سبيل المثال أفلام زنجية ميلودرامية، وموسيقية، وويسترن، تقدم نجومًا زنوجًا أمريكيين. ولقد حاولت هوليوود أيضًا صنع أفلام موسيقية بممثلين كلهم زنوج، مثل "هاليلويا" (١٩٢٩)، و"مقصورة فى السماء" (١٩٤٣)، و"كارمن جونز" (١٩٢٤)، بالإضافة إلى أفلام درامية مثل "المراعى الخضراء" (١٩٣٦). ولقد كانت ممارسة الفصل بين الممثلين على أساس العرق انعكاسًا لممارسات الفصل والتمييز العنصرى فى الفترة التى صنعت فيها هذه الأفلام.

وبفضل نجاح فيلم "كوتون يأتى إلى هارلم" (١٩٧٠)، وهو فيلم رجال شرطة يصور مفتشين زنجيين (جودفرى كامبريدج وريموند سانت جاك)، جاءت بعده سلسلة أفلام "استغلال الزنوج"، وهو المصطلح الذى صكته الجريدة السينمائية "فارايتى" لوصف هذه الأفلام، التى ظهرت منذ أواخر الستينيات وحتى منتصف السبعينيات. ومع اكتساب حركة الحقوق المدنية قوة دفع، وأصبحت أكثر نضالا، رفض العديد من المتفرجين الزنوج الصور المدجنة للنجوم الزنوج التقليديين مثل سيدنى بواتييه (ولد عام ١٩٢٧) وهارى بيلا فونتى (ولد عام ١٩٢٧)، ورحبوا بأفلام الأكشن الجديدة التى يقوم ببطولتها نجوم زنوج يتمتعون برجولة فائقة، مثل لاعب الفوتبول الشهير السابق جيم براون (ولد عام ١٩٣٦) فى أفلام مثل "بلاك جان" (١٩٧٢) و"ذبح" (١٩٧٢). وأصبح ريتشارد راوندترى (ولد عام ١٩٤٢) شهيرًا فى دور المفتش الزنجى دمث الأخلاق جون شافت فى "شافت" (١٩٧١)، والذى أطلق عليه "جيمس بوند الجديد"، كذلك رون أونيل (١٩٣٧-٢٠٠٤) فى فيلم "سوبر فلاى" (١٩٧٢). ومن النجمات الزنجيات بام جرير (ولدت عام ١٩٤٩) فى "كوفى" (١٩٧٣) و"فوكسى براون" (١٩٧٤)، وتامارا

دوبسون (ولدت عام ١٩٤٧) فى "كليوباترا جونز" (١٩٧٣)، واللتان طبقتا ذات التوليفة على الشخصيات النسائية. أما مسألة إذا ما كانت أفلام استغلال الزنوج تقدمية من الناحية السياسية فقد كانت محل جدال، لكن هذه الأفلام مهدت الطريق أمام سلسلة أفلام "الملح والفلفل" (التى يقوم ببطولتها نجم أبيض ونجم زنجى معًا – المترجم) لرفقة الرجال، والتى بدأت مع "٢٤ ساعة"، والاستقبال العريض لنجوم أكشن زنوج مثل ويسلى سنايبس (ولد عام ١٩٦٢) ودينزيل واشنطن (ولد عام ١٩٥٤).

وبرغم أن رعاة البقر الزنوج كانوا موجودين على الحدود، فقد تم قمع تاريخهم بواسطة الصورة الأيقونية للبطل الأبيض فى أفلام الويسترن. ومن أشهر الأنماط الفيلمية لأفلام الأعراق كان نمط الويسترن، وربما كان أولها هو "جندى فى الفرقة ك" (١٩١٧)، مع البطل الزنجى نوبيل جونسون (١٨٨١-١٩٧٨). ثم ظهر هيرب جيفريس (ولد عام ١٩١١) فى أواخر الثلاثينيات، فى سلسلة من الأفلام المستقلة من نمط الويسترن الموسيقى التى يقوم بتمثيلها الزنوج فقط، مثل "بوكارو البرونزى" (١٩٣٩) و"هارلم يسافر إلى المراعى" (١٩٣٩). وفى عام ١٩٦٠ جاء فيلم جون فورد "الرقيب روتليدج" من بطولة وودى سترود (١٩١٤-١٩٩٤) فى دور جندى سلاح الفرسان الذى حوكم عسكريًا بسبب عرقه. وخلال فترة أفلام استغلال الزنوج صنعت عدة أفلام الويسترن، من أشهرها "باك والواعظ" (١٩٧٢) من إخراج سيدنى بواتييه، حول مجموعة من المطاردين مقابل مكافأة، يحاولون إعادة العبيد السابقين إلى العمل فى مزارع الجنوب بعد هزيمة الجنوب فى الحرب الأهلية، وكان هذا الفيلم من بطولة هارى بيلا فونتى مع بواتييه، واستخدم الفيلم العديد من مواضعات النمط فى الوقت الذى ركز فيه على العلاقات بين

الأعراق. لكن الزنوج كانوا فى الأغلب الأعم غائبين عن أفلام الويسترن فى هوليوود، وهو غياب كامل لدرجة أنه يصبح نكتة فى فيلم "السروج الملتهبة"، الذى يقوم ببطولته الممثل الزنجى كليفون ليتيل (١٩٣٩-١٩٩٢) فى دور الزنجى بارت الذى يستخدم زكائب من طراز "جونتشى". وكان فيلم "فرقة المطاردة" (١٩٩٣) من إخراج ماريو فان بيبلز، وهو الفيلم الذى يعارض ذلك التجاهل الكامل للزنوج فى نمط الويسترن، وهو يبدأ برجل زنجى يتحدث مباشرة إلى الكاميرا، ويقدم القصة كلها فى شكل فلاش باك، وهى أداة لوضع إطار للفيلم كله، مستعارة من فيلم "رجل كبير صغير" (١٩٧٠)، وهو فيلم ويسترن سابق قدم رؤية نقدية لتقاليد النمط، وهنا يقوم بالبطولة سترود، الممثل الأيقونى الذى ظهر فى العديد من أفلام فورد من نمط الويسترن، بما فى ذلك "الرقيب روتليدج".

السينما القومية والنمط الفيلمى

برغم أن قدرًا كبيرًا من الأعمال النظرية المعاصرة قد طرح تساؤلات حول المفاهيم التى تتناول السيطرة القومية، وبالتالى فكرة السينما القومية، فإن تناول النمط الفيلمى مفيد لتناول فكرة السينما القومية بشكل عام، بالإضافة إلى وضع مفاهيم حول حدود صناعات سينما قومية محددة. وكما تشير إيلا شوهات، كذلك روبرت ستام، فإن جمهور السينما هو "الأمة التى تتشكل عن طريق الفرجة السينمائية" (ص ١٥٥)، وجمهور النمط الفيلمى هو ما يصفه آلتمان بأنه مجتمعات "متجمعة" من الأفراد الذين "يتلاصقون من خلال أفعال متكررة من الخيال الإبداعى" فى سياق السينما، من خلال رابطة متخيلة بين متفرجين متفرقين جغرافيًا يتشاركون فى متع فرجة متشابهة ومعرفة بالنمط الفيلمى (آلتمان، ص ١٦١-١٦٢).

وخلال تطوير صناعة سينما قومية حيوية ومميزة، فقد كان على معظم البلدان أن تواجه بطريقة ما السيطرة الثقافية العالمية لهوليوود، خاصة منذ نهاية الحرب العالمية الثانية، حين نجحت هوليوود فى السيطرة على العديد من أسواق السينما الأجنبية فى كل القارات.

وكان على صناعات السينما القومية أن تجد لنفسها مكانًا سواء فى السوق المحلية أو العالمية. ولأن سينما هوليوود هى سينما أنماط فيلمية فى معظمها، فإن هذا كان يعنى العمل فى نظام النمط. إن إطار النمط الفيلمى يسمح للسينمائيين بفوائد متعددة من العمل فى أشكال مألوفة للجمهور داخل البلاد وخارجها، لذلك فإنها تتيح مزيدًا من إمكانيات الربح للمنتجين من أجل التوزيع الخارجى، وهو أمر مهم بشكل خاص فى البلدان التى لا يكون فيها عدد السكان كافيًا لدعم صناعة سينما محلية، حيث إنه يكون فى هذه الحالة هو الأمل الوحيد للأفلام لكى تدر ربحًا. ومع ذلك، فإن قبول الأشكال النمطية من هوليوود يوحى أيضًا بفقدان أية سمات قومية مميزة يمكن التعبير عنها فى السينما. وتلك هى الأزمة التى تركت تأثيرها على مجرى السينما القومية فى العديد من البلدان، خاصة أستراليا، وكندا، وبريطانيا العظمى، ونيوزيلندا، وجميعها تتشارك مع هوليوود فى اللغة الإنجليزية.

وكان رد فعل السينمائيين من كل أنحاء العالم تجاه هيمنة السينما الأمريكية هو تبنى الأنماط الفيلمية الهوليودية وجعلها محلية، أو إعادة صنعها طبقًا للأذواق الثقافية المحلية، والأمثلة على ذلك هى "ويسترن الاسباجيتى"، أو أفلام فنون القتال من هونج كونج. وهناك صناعات سينما قومية أخرى خلقت أنماطها الخاصة بها. مثل السينما الألمانية التى طورت فى العشرينيات والثلاثينيات نمطًا فيلميًا مميزًا، هو فيلم الجبال، حيث شخصية أو مجموعة

من الشخصيات يجاهدون فى الصعود إلى قمة جبل. وفيلم "أرض الوطن" هو نمط فيلمى آخر ذو سمة عاطفية رومانسية، حول ألمانيا الريفية وسكانها. وفى السينما الهندية هناك أفلام "ماسالا" (أو مزيج التوابل) التى تجمع بين تنويعة من العناصر النمطية غير المتجانسة، كأن توضع مشاهد موسيقية فى فيلم درامى بطريقة لا تعرفها هوليوود.

وبالتالى فإن صناعة الأنماط الهوليودية قد تأثرت ببعض من هذه الأنماط غير الأمريكية. وعلى سبيل المثال فإن أفلام الساموراى اليابانية اكتسبت جماهيرية فى اليابان بعد الحرب العالمية الثانية، وأصبحت مشهورة فى الغرب خصوصًا من خلال أفلام أكيرا كيروساوا (١٩١٠-١٩٩٨) من بطولة توشيرو ميفونى (١٩٢٠-١٩٩٧)، بما فى ذلك "راشومون" (١٩٥٠)، و"الساموراى السبعة" (١٩٥٤)، و"الحارس" (١٩٦١)، و"سانجورو" (١٩٦١). وجاء فيلم "الشمس الحمراء" (١٩٧١) ليجمع بين تشارلز برونسون (١٩٢١-٢٠٠٣) وميفونى، فى فيلم من نمط صحبة الأصدقاء يدور فى الغرب الأمريكى، وكانت هناك عدة أفلام نمطية أمريكية هى إعادة صنع لأفلام الساموراى تلك، مثل "العظماء السبعة" (١٩٦٠) الذى يعتمد على "الساموراى السبعة" (الذى اعتمد عليه أيضًا فيلم الخيال العلمى "معركة فيما وراء النجوم" (١٩٨٠)، وفيلم "الغضب" (١٩٦٤) عن "راشومون"، والفيلمان "حفنة من الدولارات" (١٩٦٤) من نمط "الويسترن اسباجيتى"، كذلك فيلم الأكشن "آخر الرجال المقاومين" (١٩٩٦) من بطولة بروس ويليس، وكلاهما يعتمد على "الحارس". وبرغم أن هناك العديد من أفلام الأنماط العالمية مازال مجهولة إلى حد بعيد بالنسبة للجمهور الغربى، فقد أصبحت صناعة السينما والثقافة الجماهيرية بشكل عام تزداد فى عولمتها، كما أصبحت الجماهير متعددة الثقافات، ومن المحتم أن الأنماط الفيلمية سوف تتفاعل فى النهاية بشكل أكثر قوة عبر الحواجز القومية.

انظر أيضاً:

"نظام الأستوديو".

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Altman, Rick. *Film/Genre*. London: British Film Institute, 1999.

Barthes, Roland. *Mythologies*. Edited and translated by Annette Lavers. New York: Hill and Wang, 1972.

Cawelti, John. *The Six-Gun Mystique*. 2nd ed. Bowling Green, OH: Bowling Green State University Popular Press, 1984.

Cook, Pam. "Exploitation Films and Feminism." *Screen* 17, no 2 (Summer 1976): 122-27.

Forster, E. M. *Aspects of the Novel*. New York: Harcourt, Brace, 1927.

Grant, Barry Keith. *Film Genre: From Iconography to Ideology*. London and New York: Wallflower Press, 2006.

———, ed. *Film Genre Reader III*. Austin: University of Texas Press, 2003.

Kitses, Jim. *Horizons West: Anthony Mann, Budd Boetticher, Sam Peckinpah: Studies of Authorship within the Western*. London: British Film Institute, 1970; Bloomington: Indiana University Press, 1970.

Neale, Steve. *Genre and Hollywood*. London and New York: Routledge, 1999.

———, ed. *Genre and Contemporary Hollywood*. London: British Film Institute, 2002.

Schatz, Tom. *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*. New York: Random House, 1981; Philadelphia: Temple University Press, 1981.

Shohat, Ella, and Robert Stam. "From the Imperial Family to the Transnational Imaginary: Media Spectatorship in the Age of Globalization." In *Global/Local: Cultural Production and the Transnational Imaginary*, ed. Robin Wilson and Wimal Dissanayake, 145-170. Durham: Duke University Press, 1996.

Tudor, Andrew. *Theories of Film*. New York: Viking Press, 1974; London: British Film Institute, 1974.

Warshow, Robert. *The Immediate Experience*. New York: Atheneum, 1971.

Wood, Robin. *Howard Hawks*. London: British Film Institute, 1968; Garden City, NY: Doubleday, 1968.

Barry Keith Grant

كتب هذا الفصل: باري كيث جرانت

إدوارد جى روبنسون

(ولد باسم إيمانويل جولدينبيرج، بوخارست، رومانيا، فى ١٢ ديسمبر ١٨٩٣، توفى فى ٢٦ يناير ١٩٧٣).

كان إدوارد جى روبنسون ذا قامة قصيرة، ويفتقر إلى الوسامة التقليدية لمن يأخذون أدوار البطولة، ومع ذلك فإنه كان من أعظم النجوم من الرجال فى عصر الأستوديو. وكان مع جيمس كاجنى، وهمفرى بوجارت، هم الذين صاغوا الصورة الهوليودية للرجل قاسى الطباع بالنسبة لجمهور فترة الكساد. بدأ حياته التمثيلية فى المسرح، وكان أول أدواره فى السينما عام ١٩٢٣ وعمره ثلاثون عامًا فى فيلم "الشال الزاهى" (١٩٢٣)، وأصبح مشهورًا فى عام ١٩٣١ فى الدور النمطى الأساسى لرجل العصابات فى "قيصر الصغير"، مجسدًا المجرم إنريكو سيزار بانديللو، قاطع الطريق الذى يصل إلى القمة ثم يصنع سقوطه الحتمى.

ومع نجاح هذا الفيلم، استمر روبنسون فى لعب سلسلة من الشخصيات الإجرامية فى عدد من أفلام شركة إخوان وارنر خلال الثلاثينيات، ثم سعى للهروب من التنميط ليوسع من مدى أفلامه، ويلعب أدوارًا مثل فيلم سيرة الحياة "رصاصة دكتور إيرليش السحرية" (١٩٤٠)، حول العالم من القرن

التاسع عشر الذى اخترع علاجًا من مرض الزهرى، ومثل دور موظف شركة التأمينات المخلص والأبوى بارتون كيز فى الفيلم نوار الكلاسيكى "تأمين مزدوج" (١٩٤٤). ومع ذلك فإن عددًا من هذه الأدوار التالية اعتمدت بوضوح على صورة روبنسون فى دور رجل العصابات، مثل قبطان السفينة الفظ لارسون فى فيلم المغامرات "ذئب البحر" (١٩٤١)، والقاسى داثان فى "الوصايا العشر" (١٩٥٦).

وفى فيلم جون فورد "حديث كل المدينة" (١٩٣٥)، لعب روبنسون دورًا مزدوجًا لزعيم العصابة، والمواطن الممتثل الذى يطيع القانون، ليقدم متعة من صورته التقليدية للمجرم، ويستغل جاذبيته فى صنع بطل مثير للتعاطف يمكن أن يشعر الجمهور بالارتياح عندما يتعاطف معه. وبالمثل، فى الفيلم نوار المهم الذى أخرجه فريتز لانج "الشارع القرمزى" (١٩٤٥) (يمكن الترجمة أيضًا إلى "الشارع الفاجر" – المترجم)، يلعب روبنسون دور موظف دمث الأخلاق تسيطر عليه زوجته، يجد نفسه مضطرًا إلى السرقة، والزنا، وأخيرًا إلى القتل. وهذا الفيلم يشير بين الحين والآخر لصورة المجرم كما قدمها روبنسون، كما فى مشهد حفلة العشاء الافتتاحى، الذى يشبه مشهدًا فى "قيصر الصغير" فى البداية، لكنه بعد ذلك يكشف عن شخصيته فى دور كريستوفر كروس، الصراف الخجول المضطهد، الذى يتعامل فى عمله بأموال الآخرين (بينما هو لا يملك شيئًا – المترجم)، وسوف يتحول لاحقًا إلى مجرم، ومن المفارقات الساخرة أن هذا يحدث فى البداية عندما يخطئون فى انطباعهم عن صورته كمجرم – اعتماد على تقاليد النمط الفيلمى وتوقعاته، لكن ذلك يصبح حقيقيًا فيما بعد.

وفى الخمسينيات عاش روبنسون تجربة طلاق صعبة، أجبرته على أن يبيع مجموعته الفنية الغالية. كما تم استدعاؤه للشهادة أمام "لجنة النشاطات غير الأمريكية" (الماكارثية – المترجم)، لكن تم الحكم فى النهاية ببراءته من ارتباطه بالحزب الشيوعى. وبرغم هذه المصاعب، استمر فى صنع أفلام دراما الجريمة طوال هذا العقد. وكانت حياته الفنية التالية غير منتظمة، لكن دوره الأخير كان فى فيلم الخيال العلمى "أخضر" (١٩٧٣) الذى أتاح له أن يموت على الشاشة فى نهاية ملائمة لحياة واحد من أهم النجوم الأمريكيين.

مشاهدات مقترحة:

"قيصر الصغير" (١٩٣١)، "حديث كل المدينة" (١٩٣٥)، "رصاصات أو استفتاءات" (١٩٣٦)، "اعترافات جاسوس نازى" (١٩٣٩)، "الأخ أوركيد" (١٩٤٠)، "ذئب البحر" (١٩٤١)، "تأمين مزدوج" (١٩٤٤)، "امرأة فى النافذة" (١٩٤٥)، "الشارع القرمزى" (١٩٤٥)، "كى لارجو" (١٩٤٨)، "صبى سينسيناتى" (١٩٦٥)، "أخضر" (١٩٧٣).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Beck, Robert S. *The Edward G. Robinson Encyclopedia.* Jefferson, NC: McFarland, 2002.

Gansberg, Alan L. *Little Caesar: An Autobiography of Edward G. Robinson.* London: New English Library, 1983.

Hirsch, Foster. *Edward G. Robinson.* New York: Pyramid Books, 1975.

Parish, James Robert, and Alvin H. Marill. *The Cinema of Edward G. Robinson.* South Brunswick, NJ: A. S. Barnes, 1972.

Robinson, Edward G. *All My Yesterdays: An Autobiography.* New York: Hawthorn Books, 1973.

Barry Keith Grant

بارى كيث جرانت

جون كاربنتر

(ولد فى كارتاج، نيويورك، ١٦ يناير ١٩٤٨).

يشتهر جون كاربنتر لبراعته أساسًا فى مشاهد الأكشن، الذى أسست وجوده كواحد من أبرع مخرجى هوليوود فى أفلام العنف والتشويق. وهو يخرج فى الأغلب أنماط أفلام الرعب والخيال العلمى، كما يعمل أيضًا فى مجال كتابة السيناريو، وتصوير المؤثرات الخاصة، وتأليف النصوص الموسيقية الإلكترونية لأفلامه.

وبينما كان طالبًا لدراسة السينما فى جامعة كاليفورنيا الجنوبية، صنع عدة أفلام قصيرة، بما فى ذلك "بعث برونكو بيلى" الذى فاز بجائزة الأوسكار كأفضل فيلم قصير فى عام ١٩٧٠، كما صنع "نجم مظلم" مع زميله فى الدراسة دان أوبانون، وهو الفيلم الذى حوله إلى أول أفلامه الروائية الطويلة فى عام ١٩٧٤، وقام بتصويره فى ميزانية ضئيلة، وهو يقدم رؤية كوميدية قاتمة عن رجال فى الفضاء سيطرت عليهم التكنولوجيا. وكان فيلمه التالى "هجوم على النقطة ١٣" (١٩٧٦)، وهو مزيج جرئ من فيلم الويسترن من إخراج هوارد هوكس "ريو برافو" (١٩٥٩)، وفيلم الرعب من إخراج جورج روميرو "ليلة الموتى الأحياء" (١٩٦٨)، وقد أسس هذا الفيلم مكانته كمخرج ومؤلف شاب واعد. وجاءت انطلاقته التجارية مع "هالوين" (١٩٨٠) الذى

أطلق سلسلة من الأجزاء التالية (من إخراج مخرجين آخرين)، بالإضافة إلى سلسلة أخرى من أفلام السفاحين. وقدم فيلم "هالوين" استخدامًا بارعًا لتقنيات مثل الكاميرا المحمولة، والتوتر بين مقدمة الكادر وخلفيته في الميزانسين لخلق التوتر والخوف.

إن كاربنتر يشعر بالراحة وهو يعمل من خلال الأنماط الفيلمية، كما في "هالوين"، لكنه يقوم بالمزج بين المواضعات والصور الأيقونوجرافية، كما في "الهروب من نيويورك" (١٩٨١)، وهو فيلم أكشن وخيال علمي، و"مشكلة كبيرة في الصين الصغيرة" (١٩٨٦) وهو فانتازيا كوميدية وفنون قتالية، و"أشباح المريخ" (٢٠٠١) وهو فيلم رعب وخيال علمي. وفي بعض الأحيان تبدو مشاهد الأكشن في أفلامه تتجاوز القيود السردية لتصبح سينما خالصة. ومشاهد مثل لقطة وجهة النظر الطويلة في افتتاحية "هالوين"، ومطاردة ملاح الفضاء لمخلوق فضائي عابث في بئر المصعد في "نجم مظلم"، تظهر سيطرته الواضحة على الأكشن والتشويق من خلال الإيقاع، والمونتاج، واستخدام الموسيقى.

ومن ناحية التيمة، فإن أفلام كاربنتر مهتمة بمسائل التواصل والعزلة. في "نجم مظلم"، عندما يتباعد طاقم سفينة الفضاء بسبب الملل واللامبالاة، فإن الفضاء الخارجي يصبح رمزًا للعزلة النفسية للطاقم. والصور الأخيرة في فيلمه "الشيء" (١٩٨٢) تظهر آخر رجلين على قيد الحياة وهما يجلسان بحذر في مواجهة بعضهما، وقد فصل بينهما تكوين الشاشة العريضة، وقد تم تجسيد عدم ثقتهما المتبادلة في الصورة. وفيلم "إنهم يعيشون" (١٩٨٨) هو فيلم أكشن خيال علمي، ويقدم بمهارة نقدًا للثقافة الجماعية في قصته عن عامل يدوي يكتشف نظارات تجعله يرى الرسائل غير المحسوسة، التي

يرسلها غرباء من الفضاء منهمكون فى سرقة الموارد الطبيعية للأرض، ويشجعون السلبية السياسية والنزعة الاستهلاكية فى كل أشكال ووسائط الثقافة الجماهيرية.

مشاهدات مقترحة:

"نجم مظلم" (١٩٧٤)، "هجوم على النقطة ١٣" (١٩٧٦)، "هالوين" (١٩٧٨)، "الضباب" (١٩٨٠)، "الهروب من نيويورك" (١٩٨١)، "الشئ" (١٩٨٢)، "كريستين" (١٩٨٣)، "ستارمان" (١٩٨٤)، "مشكلة كبيرة فى الصين الصغيرة" (١٩٨٦)، "أمير الظلام" (١٩٨٧)، "إنهم يعيشون" (١٩٨٨).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Billson, Anne. *The Thing*. London: British Film Institute, 1997.

Boulenger, Gilles. *John Carpenter: The Prince of Darkness*. Los Angeles: Silman-James Press, 2003.

Conrich, Ian, and David Woods, eds. *The Cinema of John Carpenter: The Technique of Terror*. London and New York: Wallflower Press, 2004.

Cumbow, Robert C. *Order in the Universe: The Films of John Carpenter*. Metuchen, NJ, and London: Scarecrow Press, 1990.

Muir, John Kenneth. *The Films of John Carpenter*. Jefferson, NC: McFarland, 2005.

Barry Keith Grant

باری کیث جرانت

ألمانيا "Germany"

السينما الألمانية – بمعناها الأوسع الذى يطلق عليه الألمان "الثقافة السينمائية" – تصور العديد من أوجه التاريخ والثقافة والتجارة والسياسة بالنسبة لألمانيا عبر ما يزيد على مائة عام. وأى تاريخ للسينما العالمية يجب أن يقر بالمدى الذى حققته السينما الألمانية فى الابتكار التقنى والإبداع الجمالى، وتطورها الصعب لكنه تطور فاتن، وتأثير شخصياتها وأعمالها المهمة. والسينما الألمانية اليوم موجودة فى عالم الوسائط، وتمتد إلى المجال الأوربى والعالمى، وتتكامل فى شبكة يتجمع فيها خطوط الإنتاج والتوزيع والاستهلاك.

وإحدى سمات هوية السينما الألمانية هى التمويل العام (من جانب الدولة – المترجم). فعلى المستوى القومى، يتم الدعم عن طريق "مؤسسة دعم السينما الفيدرالية" (FFA) فى برلين، وهناك فى ميونخ – عاصمة مقاطعة بافاريا – "اتحاد صادرات" الذى يروج لصورة السينما الألمانية ومبيعاتها فى الخارج. والسينما كصادرات ثقافية هى إحدى وظائف "معهد جوته فى ميونيخ"، بالاشتراك مع المؤسسة المتخصصة فى ذلك فى مقاطعة نورثراين ويستفاليا. وكل المقاطعات الفيدرالية الست عشرة والعديد من السلطات الإقليمية، تدعم السينما والوسائط الأخرى فى مجال العرض، والتعليم، والتدريب، والإنتاج، وذلك من خلال إقامة المتاحف، والأرشيفات،

ودور العرض المحلية، أو بتقديم جوائز، ومنح، وقروض إلى السينمائيين. إن هذه الشبكات المعقدة من الدعم هى أيضًا عناصر مهمة فى التخطيط الاقتصادى الذى يهدف لإحلال الصناعات المتداعية مثل صناعة الفولاذ والتعدين، بالخبرة فى تقنية وإنتاج الوسائط الفنية ووسائط الاتصال. وبالنسبة للثقافة السينمائية الألمانية، فمازال برلين وميونخ تسيطران، لكن هناك مراكز فى مدن رانيلاند مثل دوسلدورف، وكولونيا، وكارلروهه فى ميناء ألمانيا الشمالى هامبورج، وقد أصبحت هذه المراكز ذات أهمية كبيرة أيضًا.

السنوات الأولى: ١٨٩٥-١٩١٨

منذ عام ١٨٩٥ كان أوتومار أنشوتز (١٨٤٦-١٩٠٧) يقدم عروضًا للجمهور بجهاز تاشيسكوب، وهى أداة بصرية قادرة على إحداث حركة فى صور منفردة، وفى أول نوفمبر من هذا العام عرض الأخوان سكلادانوفسكى ما يمكن اعتباره أول فيلم يعرض للترفيه الجماهيرى. ومع ذلك فإن آلة عرض "بيوسكوب" لهما لم تكن من الناحية التقنية معادلة لآلة عرض الأخوين الفرنسيين لوميير (أوجست ١٨٦٢-١٩٥٤، لوى ١٨٦٤-١٩٤٨)، اللذين ينسب لهما أول عرض سينمائى حقيقى فى ٢٨ ديسمبر ١٨٩٥. لقد نبعت كجزء من أداء المنوعات، وكان الجيل الأول من العارضين يتجولون بين أماكن العرض على اختلافها، ليقدموا أفلامهم بين فصول التمثيل الحقيقى، ليقدموا مزيجًا من النمر الراقصة التى تضم ألعاب الأكروبات، والمناظر الطبيعية، والأحداث المحلية، وما إلى ذلك. وكان الكثير من هذه النمر توثيقًا واقعيًا، لكن صناع الأفلام كانوا فى الوقت ذاته يطورون قدرة السينما على تقديم ما هو خيالى أيضًا.

وأكثر رواد السينما الألمانية أهمية هو أوسكار ميستر (١٨٦٦-١٩٤٣) وجويدو سيبر (١٨٧٩-١٩٤٠) فى برلين. قام ميستر بإتقـان التكنولـوجى، واخترع الصليب المالطى الذى يحقق تزامن كادرات الشريط وراء عدسة آلـة العرض، كما ابتكر نظامًا صوتيًا مستخدمًا الجراموفون، وكان يصور مادتـه بنفسه، بما فى ذلك الجرائد السينمائية المنتظمة، واستخدمها فى البداية لكى يبيع آلة العرض التى ابتكرها. ثم انتقل إلى العرض والتوزيع، وبحلول عام ١٩١٣ كان يصنع أفلامًا روائية طويلة. أما سيبر فقد كان مخرجًا ومصورًا سينمائيًا، وطور قدرات السينما فى الإضاءة وتصوير المؤثرات، لكن ربما كـان أهـم منجزاته هى الإشراف فى عام ١٩١٢ على بناء أول أستوديو ألمانى كبير فى بابلزبيرج (ترجمتها "مدينة بابل" – المترجم)، وهى ضاحية من مدينة بوتسدام فى الجنوب الغربى من برلين.

وحتى عام ١٩٠٦ كـان العارضـون الألمـان يـصنعون مـادتهم أو يشترونها، ولكن بحلول عام ١٩١٠ جاءت مرحلة ثانية من التطور مـع الأفلام الروائية متعددة البكرات، مع تغيـر فـى حقـوق الملكيـة بالنـسبة للموزعين، الذين بدأوا آنذاك فى تأجير النسخ. لقد كانت السينما تخرج مـن حالتها الأولى كبدعة جديدة، إلى مبانٍ مخصصة لعرض الأفلام، كان بعضها مثل "مارمور هاوس" (بيت الرخام) فى برلين، والذى حاكى أبهة المـسارح الكبرى فى محاولة للمشاركة فـى وضـعها الثقـافى المحتـرم. وناضـل السينمائيون لزيادة رأس المال الثقافى للسينما لجذب الجمهور البرجـوازى، وهو ما سوف يعمل بالتالى على تخفيف القيود الرقابية وضريبة الملاهـى، ومناهضة جهود السيطرة على السينما بواسطة الحركات الإصلاحية مثل تلك التى تأسست فى عام ١٩٠٧، ثم فى عام ١٩١٧، وكانت هذه الحركات تدافع

عن إجراءات المنع الرقابية، وتتطلب من الأفلام أن تكون صالحة للعرض، وسعت إلى أن يكيف هذا الوسيط الجديد (السينما) نفسه من أجل أهدافها التعليمية والإصلاحية والقومية. وكان رد فعل السينمائيين هو صنع ما أصبح معروفًا باسم "أفلام المؤلفين"، التى قد تكون اقتباسات عن الأدب، مع سيناريوهات كتبها مؤلفون معروفون، مثل سيناريو هانز هاينز إيورز لفيلم ستيلان راى (١٨٨٠-١٩١٤) "طالب براج" (١٩١٣)، وهو فيلم فانتازى عن موتيفة الأنا الأخرى، كذلك نسخة بول ليندلو (١٨٣٩-١٩١٩) عن مسرحيته "الآخر" (١٩١٣)، أو أفلام عن مسرحيات لكتاب دراما مشهورين مثل جيرهارت هاوبتمان (١٨٦٢-١٩٤٦) أو آرثر شنيتزلر (١٨٦٢-١٩٣١). كما أتت أسماء معروفة من عالم التمثيل والإخراج المسرحى، مثل الممثل ألبيرت باسرمان، والمخرج المسرحى ماكس راينهارت.

وكانت معظم الأفلام تهدف إلى الترفيه الجماهيرى، وهو ما تطلب أنماطًا معروفة وممثلين ومخرجين مشهورين. وهكذا فإن التقاليد الجماهيرية، مثل الحواديت، والأوبريتات، والروايات، والروايات المسلسلة، صنعت الدراما السينمائية، والميلودراما، والكوميديا، وجعلتها قريبة على ذوق الجماهير، كما أن القصص الخيالية ظهرت جنبًا إلى جنب الملاحم والأفلام التاريخية المبهرة. وكان فيلم "الملصق المطلوب" (١٩١٣) من إخراج فرانز هوفر يجمع بين قصص المخبر السرى والديكورات الأسلوبية، كما قدمت هوليوود نماذج لكوميديا السلابستيك (الحركية - المترجم)، وحتى لمجموعة من أفلام تقليد الويسترن، وكان بعضها اقتباسًا عن قصص "الغرب البرى" للكاتب الألمانى من القرن التاسع عشر كارل ماى (١٨٤٢-١٩١٢). ومن نجوم تلك الفترة بول فيجيز (١٨٧٤-١٩٤٨)، وباسرمان، وهينى بورتين (١٨٩٠-١٩٦٠)، وآستا نيلسين (١٨٨١-١٩٧٢) قبلهم جميعًا.

ومع اندلاع الحرب العالمية الأولى فى عام ١٩١٤، انتقلت الصناعة الألمانية إلى مرحلتها التأسيسية الأخيرة: الاندماج. لقد ميزت النزعة القومية دائمًا صناعة السينما الألمانية، مع جماعات مثل "جمعية الأسطول الألماني" والجمعيات الاستيطانية التى تصنع أفلامًا لتروج لسياستها. وظهر الإمبراطور الألمانى ڤيلهيلم الثانى فى العديد من الجرائد السينمائية حتى إنهم أطلقوا عليه أول نجم سينمائى للأمة الألمانية. وعندما تناقصت المنافسة الأجنبية، توسع الإنتاج والعرض المحلى، وأصبح تحت تأثير متزايد من جانب الدولة يهدف إلى استخدام الترفيه الجماهيرى سواء فى الإلهاء عن واقع الحرب، أو كوسيلة للدعاية القومية. وقامت الجرائد السينمائية والسينما التسجيلية بتبنى حكايات تدعم المجهود الحربى بدلا من تصوير الوقائع على الجبهة. وقام الجيش بإنشاء "مكتب الفوتوغرافيا والسينما" الخاص به فى عام ١٩١٧، وحاول السيطرة على كل السينما الألمانية، لكن الهزيمة بددت المحاولة، ولكن ليس قبل إنشاء أشهر أستوديو فى تاريخ السينما الألمانية، وهو "أوفا" الذى جمع الاستثمارات الخاصة والعامة لشراء وتخزين الجزء الأكبر من أصول الصناعة، مثل أستوديو ميستر، والفرع الألمانى من شركة نورديسك الاسكندنافية، وهكذا سيطرت "أوفا" على الثقافة السينمائية الألمانية، حتى خلال عصر الرايخ الثالث.

العصر الذهبى: ١٩١٩-١٩٣٣

جلبت الهزيمة فى الحرب العالمية الأولى عامين أو ثلاثة من الاضطرابات الاجتماعية والسياسية، حتى استقرت ألمانيا بواسطة "جمهورية فايمار" (اسمها جاء من مدينة ريفية هربت إليها حكومة ما بعد الحرب هربًا

من اضطرابات برلين). ثم جاء الكساد الكبير فى عام ١٩٢٩ ليقوض الاقتصاد والديمقراطية اللذين يتسمان بالهشاشة، مما مهد الطريق أمام النازية. ومع ذلك فإن هذه الفترة القصيرة معروفة باسم "العصر الذهبى" للسينما الألمانية.

تدهور الاقتصاد الألمانى فى البداية بسبب التضخم، الذى لم يكن ممكنًا التحكم فيه حتى تدخلت الحكومة الأمريكية لضمان العملة فى عام ١٩٢٣. لكن صناعة السينما ظلت نشيطة، مع مئات من شركات الإنتاج والموزعين، وتوسعت مع أستوديوهات "إيميلكا" فى ميونيخ، ثم فى "بافاريا إيه جى"، ثانى موقع تقليدى لصناعة السينما الألمانية. أما الأستوديو الآخر "أوفا" فقد ازدهر فى البداية، وأسس دور عرض محترمة فى برلين وهامبورج، ثم أسس أستوديو مجهز بالصوت فى بابليسبيرج. وسرعان ما أسست الجمهورية الجديدة سيطرة مباشرة على الإنتاج من خلال مكاتب التقييم السينمائى فى برلين وميونخ، وحررت الأفلام من الرقابة التى كانت تمنعها بقوة القانون. ومع ذلك فقد استمر تعزيز المعايير التعليمية من خلال تقليل الضرائب على الأفلام "ذات القيمة الخاصة".

لكن مزية السينمائيين الألمان العظمى كانت على المستوى العالمى، عندما اكتسبت الأفلام الألمانية المصدرة إلى الخارج شهرة كبيرة. ومع ورود الأفلام الأجنبية أيضًا، كانت الفرصة العالمية تعنى الحوار مع ما هو سائد بالفعل عالميًّا فى صناعة السينما، أى مع هوليوود. وفى عام ١٩٢١، أقيم "التحالف الأوربى" بين الشركة الهوليودية "فيماس بلايرز" ومجموعة من السينمائيين الذين كانوا يعملون سابقًا فى "أوفا"، مثل المستثمر بول دافيدسون (١٨٦٧-١٩٢٧)، والمخرجين إيرنست لوبيتش (١٨٩٢-١٩٤٧) وجو ماى

(١٨٨٠-١٩٥٤). لكن إدارة هذا التحالف لم تستطع التلاؤم مـــع ضــغوط التضخم، وسرعان ما أعلنت الإفلاس. وبعد سنوات قلائل، قامت "أوفــا" – تحت قيادة أنجح منتج آنذاك، إيريك بومر (١٨٨٩-١٩٦٦) – بعقد اتفاقيـــة "باروفاميت" مع شركتى باراماونت ومترو جولدوين. تعاقــدت أوفـــا علـــى عشرين فيلمًا أمريكيًا كل موسم، وضمنت للشركتين الأمـــريكيتين ٧٥ فـــى المائة من برامج دور العرض، ووافق الأمريكيون على أن تأخذ كل شـــركة عشرة أفلام من أوفا. وكان الجانب الألمانى فى حاجة إلى هذه الصفقة، حيث إنها جلبت أيضًا قرضًا مقداره ٤ ملايين دولار لكى تسدد أوفا ديونها. لكـــن ذلك – لسوء الحظ – لم يكن كافيًا.

كانت أوفا قد أطلقت بالفعل فى عام ١٩١٩ أول نجاح ألمانى سينمائى فى العالم لمدة خمسة أعوام، مع الفيلم التاريخى من إخراج لوبيتش "مدام دو بارى"، الذى حقق تحت اسم "العاطفة" نجاحًا تجاريًا كبيـــرًا فـــى الولايـــات المتحدة فى العام التالى، حتى إن المخرج سافر إلى هوليوود فى عام ١٩٢٣ ولم يعمل بعد ذلك قط فى السينما الألمانية مرة أخرى. وفى بداية عام ١٩٢٠ جاء فيلم روبرت فينه (١٨٨١-١٩٣٨) "مقصورة الدكتور كاليجارى"، وهو الفيلم الذى ميز التعبيرية الألمانية بعد ذلك، والتى كانـــت الحركـــة الفنيـــة الطليعية السائدة آنذاك، وعرض الفيلم فى برلين. لم تكن فى الفيلم أية آثـــار من الواقعية، وهو يصور مكائد الطبيب الشرير وصنيعته الذى يسير وهـــو نائم، وذلك من خلال ديكورات غريبة مرسومة على القماش، وأزياء مبالغة، وأسلوب تمثيلى صارخ، خاصة من الشاب كونراد فيـــت (١٨٩٣-١٩٤٣)، الذى سافر هو أيضًا فيما بعد إلى هوليوود، وربما كان أكثر أدواره شهرة هو "كازابلانكا" (١٩٤١) فى دور القائد النازى. كانت تيمة "كاليجـــارى" تـــدور

حول الفساد الذى يكمن وراء قناع الاحترام، وتسبب الفيلم فى الكثير من الجدال، حتى إن المنتجين اضطروا إلى إضافة نهاية ترضى كل الأطراف قبل عرضه. وعلى عكس فيلم لوبيتش، فإن فيلم فينه ترك انطباعًا عالميًّا باعتباره عملاً إبداعيًّا، حتى لو لم يتمتع بنفس النجاح الجماهيرى. ومن الأمثلة الأخرى فيلم فريتز لانج (١٨٩٠-١٩٧٦) "دكتور مابيوزه المقامر" (١٩٢٢)، والذى يدور حول عقل إجرامى مجنون، كذلك فيلم "الموت المضجر" المعروف أيضًا باسم "القدر" و"بين عالمين" (١٩٢١)، وهو الفيلم الذى يستكشف ألغاز الحياة والموت، ويوضح قدرة لانج على تجسيد المعانى من خلال معمار بصرى. وصنع إف دابليو مورناو (١٨٨٨-١٩٣١) اثنين وعشرين فيلمًا بين ١٩١٩ و ١٩٣١، عندما توفى فى الولايات المتحدة. وفيلمه "نوسفيراتو مصاص الدماء" أو "نوسفيراتو، سيمفونية الأهوال" (١٩٢٢) واحد من أشهر الأفلام التعبيرية، بينما اظهر فيلمه "الضحكة الأخيرة" (١٩٢٤) استخدامًا بارعًا للكاميرا المتحركة الذى استغنى تمامًا عن الحاجة إلى عناوين على الشريط لكى يحكى قصة بواب فندق كان فخورًا بعمله، لكنهم يستغنون عنه. جاء مورناو إلى الولايات المتحدة بفضل سمعة هذه الأفلام، لكنه لم يستطع فيها أن يجد نجاحًا فى نظام الأستوديو الهوليودى، فيما عدا فيلمه الفاتن "الشروق" (١٩٢٧). وكانت التعبيرية تقترب من نهاياتها مع فيلم "تماثيل الشمع" (١٩٢٤) من إخراج بول لينى، والذى يحكى ثلاث قصص خيالية بديكورات فخمة، وقدم ثلاثة من أعظم نجوم هذا العصر: فيت، وإيميل جانينجز (١٨٨٤-١٩٥٠)، وفيرنر كراوس (١٨٨٤-١٩٥٩).

وفى عام ١٩٢٤ واءم فريتز لانج الأسلوب التعبيـرى مــع الملحمــة التاريخية "أسطورة النيبلونجن"، وهو الفيلم الذى تــصور أعظــم أســطورة فولكلورية ألمانية. ومع ولع لانج إلى تأثير الضخامة مع الأدوات التعبيرية، صنع لانج واحدًا من أفلامه المهمة الأخرى فى "جمهوريــة فايمــار"، هــو "متروبوليس" (١٩٢٧)، من بطولة نجمين فى السينما الألمانية هما هانيريش جورج (١٨٩٣-١٩٤٦) وبريجيت هيلم (١٩٠٦-١٩٩٦)، ومجموعة هائلة من الكومبارس، فى قصة نهاية العالم وقد أخذت شــكل مدينــة فائقــة فــى المستقبل، وخاتمة مثالية عن وحدة الإدارة والعمال. وبرغم أن الفيلم بــرهن على براعة أوفا التقنية، فإنه كاد أن يؤدى بالشركة إلى الإفــلاس، وانتهــى الأمر إلى سيطرة أصحاب المصالح القومية المحافظــة. ومــع ذلــك فــإن "متروبوليس" أعجب دكتور جوزيف جوبلز (١٨٩٧-١٩٤٥)، الــذى كــان وزير الدعاية النازى بعد عام ١٩٣٣، لذلك أعطى لانج موقعًا متقــدمًا فــى الصناعة، لكن لانج غادر إلى هوليوود، حيث حاول أن يحقق انتقالا ناجحًــا معقولا، وصنع أفلامًا مثل "الغضب" (١٩٣٦)، والقصة المناهــضة للنازيــة "الجلادون أيضًا يموتون" (١٩٤٣)، و"رانشو المشهور" (١٩٥٢)، و"المطاردة الكبرى" (١٩٥٣). ولم يعد للاندماج مرة أخرى فى صناعة السينما الألمانية بعد الحرب، برغم قبوله دعوات للعودة إلى ألمانيا لإخراج "نمــر البنغــال" (١٩٥٩)، "المقبرة الهندية" (١٩٥٩)، "ألف عين للدكتور مــابيوزه" (١٩٦٠) الذى كرر موتيفة من فيلم سابق له.

وفى أواخر العشرينيات أفسحت التعبيرية الطريق أمام الأسلوب الأكثر اقتصادًا تقنيًا وأيديولوجيا لحركة "الموضوعية الجديدة"، التى وجدت التعبيــر السينمائى عنها فى فيلم كيرت سيودماك (١٩٠٢-٢٠٠٠) وروبرت سيودماك

(١٩٠٠-١٩٧٣) "الناس يوم الأحد" (١٩٣٠)، وفيلم جى دابليو بابست (١٨٨٥-١٩٦٧) "شارع بلا بهجة" (١٩٢٥)، وهذا الفيلم الأخير دراما اجتماعية تدور فى منطقة عمالية من فيينا، ويجمع بين التعليق الاجتماعى والميلودراما الأخلاقية، لكى يوضح فساد المضاربين فى البورصة، وإنقاذ البطلة بواسطة ضابط الصليب الأحمر الأمريكى، وكان هذا أيضًا هو أول أفلام جريتا جاربو (١٩٠٥-١٩٩٠) التى رحلت بعد فترة قصيرة إلى هوليوود وأصبحت من أشهر نجمات السينما. وفى نفس هذا النمط الفيلمى جاء فيلم "رحلة الأم كراوس إلى السعادة" (١٩٢٩) الأكثر حدة من الناحية الأيديولوجية، وهو من إخراج بيل جوتزى (١٨٩٦-١٩٤٦)، مع المجموعة السينمائية الماركسية "بروميثيوس". ويصور الفيلم انتحار أمٍّ بعد دمار عائلتها بسبب البطالة والفقر، ويدافع الفيلم عن تضامن الطبقة العاملة. كما صور لانج نفس الجو أيضًا فى أول أفلامه الناطقة "إم" (١٩٣١)، لكنه استخدمه فى فيلم جريمة تشويقى يعتمد على حالة حقيقية لسفاح أطفال. وأطلق هذا الفيلم حياة فنية لنجم مهم، هو بيتر لورى (١٩٠٤-١٩٦٤)، الذى سرعان ما نجح فى هوليوود أيضًا. فى فيلم "إم"، والكثير من الأعمال السينمائية التعبيرية منذ "كاليجارى" وما بعده – وجد الناقد سيجفريد كراكاور توحدًا بين الثقافة الألمانية وانعكاس مهم للروح الفردية والاجتماعية، وهو ما سوف يتجلى بعد ذلك فى النازية.

وكان دخول الصوت فى عام ١٩٢٧ سببًا فى تغيير جذرى فى التوقعات طويلة الأجل للسينما الألمانية على المستوى العالمى، حيث إن المنافس الوحيد لهوليوود أصبح الآن يعمل من خلال لغة أقلية. كان أول فيلم ألمانى ناطق يتم عرضه هو فيلم والتر روتمان (١٨٨٧-١٩٤١) "لحن العالم"

(١٩٢٩)، وهو فيلم رحلات تسيطر عليه الموسيقى. وجاء التحول الكامل إلى استخدام إمكانات الصوت مع فيلم جوزيف فون ستيرنبيرج (١٨٩٤-١٩٦٩) "الملاك الأزرق" (١٩٣٠) من بطولة إيميل جانينجز في دور المدرس البرجوازى الذى تغويه راقصة ومغنية الكباريه مارلين ديتريتش (١٩٠١-١٩٩٢) فى دور لولا لولا. ولمقاومة القيود التى تفرضها اللغة الألمانية، وتقصر عرض الفيلم على مناطق قليلة، فإن فيلم "الملاك الأزرق"، وفيلم "أطلانطيك" (١٩٢٩) من إخراج إيوالد دوبون (١٨٩١-١٩٥٦) تم تصويرهما فى نسخ متعددة فى وقت واحد. وبحلول نهاية عام ١٩٣٠، كانت الأفلام الناطقة هى المعتادة فى الإنتاج والعرض.

أما الفيلم الشيوعى الصريح الوحيد الذى أنتج فى هذه الفترة فكان "لمن ينتمى العالم؟ (١٩٣٢) من إخراج زلاتان دودوف (١٩٠٣-١٩٦٣)، وكتابة المؤلف المسرحى الشهير برتولت بريشت (١٨٩٨-١٩٥٦)، والذى نجح فقط فى أن يجد عرضًا افتتاحيًا فى برلين فى عام ١٩٣٢ بعد أن رفضه الرقباء ثلاث مرات. وهو يصور مجموعة من الذين يعانون البطالة، أقاموا مخيمًا فى الغابات جنوب برلين، والفيلم يحمل نقدًا حادًا للدولة وللسلطات الدينية. ومن علامات تلك الفترة أيضًا النسخة السينمائية عن مسرحية بريشت "أوبرا الثلاثة بنسات" (١٩٣١)، لكن بريشت أقام دعوى ضد المخرج بابست والمنتجين، يتهمهم بتزييف الرسالة السياسية فى قصته عن التعاون بين الحرامية، والشرطة، والمصارف. وغادر بريشت ذاته ألمانيا فى بدايات عام ١٩٣٣، كمثال على التأثير المدمر للتطورات السياسية على كل الطبقة المثقفة فى ألمانيا.

الفاشية: ١٩٣٣-١٩٤٥

بعد أن اعتلى النازيون السلطة فى عام ١٩٣٣، وضعوا كل عناصر الإنتاج معًا تحت "وزارة الرايخ للترفيه الجماهيرى والدعاية" تحت قيادة وزير الدعاية جوبلز. وكان على السينمائيين من المخرجين والكتاب والفنانين والموسيقيين أن ينتموا إلى "غرفة العلاقات الثقافية". وأدى دمج شركات الإنتاج إلى أن أستوديوهات أوفا، وتوبيس، وبافاريا، وتيرا، سرعان ما كانت تنتج ما يزيد على ٨٠ فى المائة من كل الأفلام الروائية الطويلة. واضطرت أسماء بارزة، وأسماء غير معروفة أيضًا إلى الرحيل، وإلا كانت مهددة بالتدمير بالمعنى الحرفى للكلمة. وهكذا فإن بيللى وايلدر (١٩٠٦-٢٠٠٢)، ماكس أوفولس (١٩٠٢-١٩٥٧)، روبرت سيودماك، إيريك بومر، ديتليف سيرك (دوجلاس سيرك، ١٨٩٧-١٩٨٧)، ألكسندر كوردا (١٨٩٣-١٩٥٦)، أرنولد بريسبيرجر (١٨٨٥-١٩٥١)، لحقوا بالذين هاجروا إلى بلدان أوربية أخرى أو إلى هوليوود، لكنهم أصبحوا الآن فى المنفى، دون ضمان على القدرة على العودة إلى الوطن أبدًا. وكان من الذين بقوا من الممثلين إيميل جانينجز، هانز ألبيرس (١٩٢٥-١٩٩٩)، كريستينا سودرباوم (١٩١٢-٢٠٠١)، بريجيت هورنى (١٩١١-١٩٨٨)، هاينز رومان (١٩٠٢-١٩٩٤)، ومن المخرجين فيت هارلان (١٨٩٩-١٩٦٤)، فولفانج ليبينير (١٩٠٥-١٩٨٧)، لينى ريفنشتال (١٩٠٢-٢٠٠٣)، وكان باستطاعتهم تحقيق حياة فنية ناجحة إذا أطاعوا الأوامر.

وكانت بداية الحكم النازى، مثل سقوطه فى عام ١٩٤٥، علامة على تغير حاد فى التاريخ الألمانى. لكن ذلك لم يحدث بين عشية وضحاها، بل كان انتقالاً إلى ظروف تم التنبؤ بها طويلاً، وكان هذا يعنى درجة من

الاستمرارية، على الأقل فى البداية. وهكذا فقدت أعقد صناعة فى العالم الكثير من ذلك العامل الحيوى فى كل صناعة الأفلام: الموهبة، لكنها ظلت قادرة على صنع أفلام مهمة لسوقها الجماهيرية، ووسائل دعاية فى شكل أفلام روائية طويلة أو جرائد سينمائية زائفة، وبعضًا من أكثر الصور التى عرضت على الشاشة شرًا. كما استمر الرايخ فى سياسة التقييم التى بدأتها جمهورية فايمار، لتعطى خصومات ضريبية للأفلام التى توصل أيديولوجيتها، برغم أن هذه الخصومات لم تستطع أن تعوض الخسارة فى أسواق التصدير، خاصة إلى الولايات المتحدة، وهى الأسواق التى تدهورت على الفور. ومع ذلك كانت هناك مزايا، فقد تناقض استيراد الأفلام الأجنبية - برغم أنها لم تختف تمامًا - وتم حظر المنافس الرئيسى - هوليوود - حظرًا تامًا فى عام ١٩٣٩ فقط، وهكذا ومع أواخر الثلاثينيات أصبح الجمهور الألمانى أسيرًا للرايخ. وبحلول عام ١٩٣٧ تم تأميم الجانب الأكبر من الصناعة، وتم حظر السينما المستقلة تمامًا فى عام ١٩٤١، عندما أدى الدمج النهائى إلى احتكار "أوفا" للسوق، وكان هذا يعنى السيطرة المباشرة من جوبلز من خلال وزارته.

واستمر الترفيه الجماهيرى مع أفلام الأنماط الموثوق بها، مثل الأفلام الكوميدية، والموسيقية، وأفلام المغامرات الغرائبية، والتزم جميعها بالمواضعات والأساليب الكلاسيكية لهوليوود، مع دمج الفولكلور الألمانى، والأدب الجماهيرى، والموسيقى. وحتى كوميديا هجائية ساخرة مثل "أمفيتريون" (١٩٣٥) من إخراج راينهولد شونزل كانت تتضمن نقدًا اجتماعيًا، لكن تحت غطاء اقتباسها عن المسرحية الأصلية للكاتب الألمانى المهم هاينريش فون كلايست (١٧٧٧-١٨١١). وجاء فيلم "أرض الوطن"

(كارل فروليش، ١٩٣٨) من بطولة هاينريش جورج فى ميلودراما عن العلاقات العائلية. ووجد الفيلم الموسيقى شكلا مبالغًا فى "نحن نرقص حول العالم" (كارل أنطون، ١٩٣٩)، ليجمع بين العرض المسرحى، والكواليس، وقصة الحب، وتصميم الرقصات الجماعية التى تشبه المشاهد المبهرة عند باسبى بيركلى. وكان أنجح ترفيه جماهيرى هو فيلم فيت هارلان "المدينة الذهبية" (١٩٤٢)، الذى يدور فى براج المحتلة، وهو ميلودراما خيانة وانتحار، مع رسالة قوية عن الوطنية. وربما كانت النقطة الأعلى مع فيلم جوزيف فون باكى (١٩٠٢-١٩٦٦) "مغامرات البارون مونشاوزن" (١٩٤٣)، وهو فيلم مغامرات خيالية ثرية تعتمد على "بارون الأكاذيب" من الأدب الشعبى الألمانى، وكان الفيلم يهدف إلى الاحتفال بالعيد الخامس والعشرين لشركة أوفا، والعرض أيضًا للألمان المحاربين، والعالم أجمع، لإثبات براعة الصناعة الألمانية خاصة فى التصوير الملون.

وجاءت السينما الملحمية للاستغلال الوطنى فى "أفلام بروسيا"، والتى استمرت خلال الرايخ الثالث، عندما صنع هارلان "الملك العظيم" (١٩٤٢)، ليصور ألمانيا فى الحرب خلال القرن السابع عشر، بما يوازى الظروف المعاصرة. وامتد النمط الملحمى ليشمل مختلف "الرجال العظام" و"القادة"، مثل الكاتب المسرحى فريدريش شيللر (١٩٤٠)، والمخترع رودلف ديزيل (١٩٤٢)، والطبيب روبرت كوخ (١٩٣٩). لكن ذروة هذا الاقتباس الدعائى عن التاريخ جاء مع فيلم هارلان "كولبيرج" (١٩٤٥)، الذى يروى قصة دفاع هذا الميناء المطل على بحر البلطيق ضد الفرنسيين فى بدايات القرن التاسع عشر. ومع تقدم الجيش الأحمر واستيلائه على الميناء فى عام ١٩٤٤، حول جوبلز مصادر المال والرجال والمواد – حتى إنه تدخل فى السيناريو – لكى

يكون الفيلم فيلمًا حربيًا كبيرًا يهدف إلى دعم إرادة الألمان فى المقاومة. أما الفيلم ذاته، الذى يحتوى على رسالة تنادى بالتضحيات بلا نهاية، وبتاريخ إنتاجه، يقدم إضاءات عديدة لتضخم الذات المدمرة فى قلب النازية.

وبعيدًا عن أسلوب "كولبيرج"، فإن أعمال لينى ريفنشتال – المعروفة جيدًا الآن على نحو أفضل – لا تقل كشفًا عن طبيعة الرايخ الثالث، وفيلمها شبه التسجيلى "انتصار الإرادة" (١٩٣٥) مايزال يحتوى على تأثير ساحر غامض بمونتاجه السردى عن المسيرة السنوية للنازيين فى نورمبيرج، والتى تمكنت ريفنشتال من تجنيد مصادر عديدة مهمة فيها لكى تخلق احتفالا أوبراليًا غريبًا بالوحدة الأسطورية بين هتلر والشعب، وبدا الأمر كما لو أن المسيرة أعدت خصيصًا لكاميراتها. ووصلت الدعاية السينمائية النازية إلى أعماقها الشريرة فى تصويرها لليهود، وفيلم "آل روتشيلد" (إيريك فاشنيك، ١٩٤٠) يدور حول تاريخ العائلة الثرية الإنجليزية، ولم يحقق نجاحًا تجاريًا، لكن فيلم هارلان "اليهود سوس" من نفس العام أوصل رسالته العنصرية عندما حكى تاريخ الثرى الألمانى من القرن الثامن عشر أوبنهايم من خلال ميلودراما برجوازية. وقام فيلم "اليهودى الأبدى" (١٩٤٠) بالتحول إلى التسجيلية الزائفة، ليجمع بأمر من الوزارة مونتاجًا رهيبًا من التلميحات، والقصص المجازية الزائفة، والحجج التى تحاول إقناع المتفرج بمؤامرة يهودية للسيطرة على العالم. كانت هذه الأفلام دعائية صريحة، حيث إن النازيين كانوا قد قرروا تنفيذ "الحل النهائى" بالقضاء على اليهود وكل الجماعات والأفراد غير المرغوب فيهم. واستمرت النزعة الدعائية عندما تم القبض على المخرج اليهودى الألمانى كيرت جيرون (١٨٩٧-١٩٤٤) بواسطة قوات الصاعقة النازية، وأُرسل إلى معسكر الاعتقال فى

تيرسينشتات، وأمروه بتصوير فيلم تسجيلي زائف عن المعسكر، وهو "الفوهرر يعطي مدينة لليهود" (١٩٤٤)، الذى يصور المعسكر نموذجي لحجب الحقيقة عن الرأى العام العالمى. وعندما قام جيرون بتسليم الفيلم، تم إعدامه هو وطاقم الفيلم على الفور.

منذ عام ١٩٤٥

جاء العام ١٩٤٥ – على عكس ١٩١٨ – بهزيمة كاملة ومناطق محتلة، وخسارة دائمة لأراضٍ وموارد، وملايين النازحين، وشعور مثقل بالذنب التاريخى مايزال يشكل المجتمع الألمانى حتى اليوم. وهكذا فإن الحلفاء الفرنسيين، والبريطانيين، والروس، حكموا البلاد فى تعاون ازداد اضطرابًا حتى عام ١٩٤٩، عندما انقسمت ألمانيا إلى بلدين: "جمهورية ألمانيا الاتحادية" (FRG) فى المناطق الغربية، و"جمهورية ألمانيا الديمقراطية" (GDR) فى المناطق الشرقية التابعة للسوفييت. ومع بناء جدار برلين الشهير فى عام ١٩٦١، والعزل الكامل بين حدود الألمانيتين، دخلتا فى حالة من الركود، وتكاملت كل منهما مع المعسكر التابعة له: حلف الناتو من جانب، وحلف وارسو من جانب آخر. وفى نوفمبر ١٩٨٩، انهارت ألمانيا الشرقية أخيرًا، وذابت فى الجمهورية الاتحادية.

استمرت صناعة الأفلام بين الأنقاض، على الأقل لأن القوى المحتلة أرادت ذلك، برغم أنها كانت مشغولة بتفكيك بقايا "أوفا" والتربح منها. ومنذ مايو ١٩٤٦، حصلت "شركة السينما الألمانية المحدودة" (DEFA) على رخصة من السوفييت للعمل فى استوديوهات بابلسبيرج، وأصبحت هى شركة دولة ألمانيا الشرقية، وبالتالى المنتج المحتكر لصناعة السينما. وكان

فيلمها الأول هو "القتلة بيننا" (١٩٤٦) من إخراج فولفجانج شتاوت (١٩٠٦-١٩٨٤)، وكان هذا هو أول فيلم ألمانى يعرض بعد الحرب. ولأنـــه تنـــاول ميراث النازية، عُرف باسم "سينما الأنقاض" بسبب أنه تـــم تـــصويره بـــين أنقاض برلين. والفيلم يحمل أسلوب الفيلم نوار، ومن بطولة هيلدجارد نيـــف (١٩٢٥-٢٠٠٢)، أحد أهم نجوم ما بعد الحرب، وقد أسس الفـــيلم لأفـــلام أنتجتها الشركة ضد الفاشية. وفى الوقت نفسه، كانت هناك شركات خاصـــة تظهر فى المنطقة الغربية، مثل "شركة السينما المركزية" (CCC)، و"بيروليـنا فيلم" فى برلين الغربية، وشركة "فيلما فباو" فى مدينة جوتينجين، و"ريال فيلم" فى هامبورج. أما أستوديوهات بافاريا فى ميونخ فقد ظلت ملكية عامة حتى عام ١٩٥٦.

حصلت شركات التوزيع فى ألمانيا الغربية على التصاريح أيضًا مـــن الحلفاء الغربيين، واستطاعت استيراد كميات هائلة من المادة الأجنبية التـــى كانت جديدة بالنسبة لألمانيا، ومن بينها وأهمهـــا أفـــلام حـــرف (ب) مـــن هوليوود، وبذلك أعادت السينما الأمريكية تأكيـــد وجودهـــا، ويعـــود تعـــود الجمهور على الدوبلاج إلى اللغة الألمانية إلى تلك الفترة. واستطاع بعـــض السينمائيين - مثل شتاوت - أن يعملوا لفتـــرة فـــى الألمـــانيتين، كمـــا أن السينمائيين من برلين الغربية استطاعوا العمل فى بابلسبيرج حتى بناء جدار برلين. ومع ذلك فقد كان هناك تعاون قليل بين الصناعتين، وكان التـــدهور فى العلاقات بين الحلفاء القدامى يتحول بسرعة إلى الحرب الباردة، وكـــان هذا يعنى أن تمنع ألمانيا الاتحادية عرض أى أفلام من ألمانيا الشرقية، ثـــم تحولت إلى انتقاء بعضها فى الستينيات. لقد كانت صناعة الـــسينما تعكـــس التعافى الاقتصادى السريع للصناعة والتجارة فى ألمانيا الغربية. وكان مـــن

النادر أن يتناول أى فيلم مشكلة تقسيم ألمانيا، بينما عالجت معظم الأفلام مشكلة النازية تحت العنوان العريض للنزعة الإنسانية التحررية، وقت الأفلام أفراد الشعب الألمانى باعتبارهم ضحايا لقوى تاريخية بلا اسم. وساعد هذا الموقف أيضًا على إدانة الشيوعية باعتبارها شرًا غير سياسى، بدلا من طرح ألمانيا الشرقية باعتبارها مثالا للمقارنة. وتم دمج أسلوب "أوفا" مع الأنماط الفيلمية الهوليودية لتقديم أفلام "الرجال العظماء"، وأفلام "أرض الوطن"، والتصوير الجماهيرى للثقافات المحلية الريفية، والأفلام التاريخية النوستالجية التى تصور "أيام زمان الجميلة"، والميلودرامات التى تركز على مسائل الهوية الشخصية والعلاقات بين العائلات. وهذه الأفلام الأخيرة قد تتناول ظاهريًا المشكلات الاجتماعية المعاصرة، أو حتى السياسية، لكنها تحولها إلى أمور أخلاقية وعلاقات عاطفية. والاستثناء من ذلك كانت الأفلام التى تتناول الشباب، عندما أشارت إلى التأثير الكبير للثقافة الأمريكية على مجتمع التعافى الاقتصادى السريع، مثل فيلم جورج تريسلر "الصعاليك" (١٩٥٦)، الذى يصور مجرمين صغارًا، ويشتهر الفيلم بأسلوبه الواقعى، وتقديم ممثلين جدد مثل هورست بوكهولز (١٩٣٣-٢٠٠٣)، الذى حقق النجومية بعد ذلك. وظهرت الموسيقى الجماهيرية فى "أفلام البوب" التى تستهدف جمهور الشباب، جنبًا إلى جنب الأفلام الموسيقية، وأفلام الاستعراضات والأوبريتات لأصحاب الأذواق الأكثر تقليدية ومحافظة.

لم يكن التصوير جيدًا لأفلام ألمانيا الغربية فى الخمسينيات، وحقق القليل منها نجاحًا فى المهرجانات العالمية، وكان عليها دائمًا أن تواجه منافسة من هوليوود، وقام السينمائيون بالتركيز على ما يلائم السوق المحلية، ودعمتهم الدولة بتقديم أول برنامج دائم للدعم المالى، والضرائب على التذاكر

المباعة، ومنح ضمانات مالية للإنتاج، وبذلك ساندت الصناعة المتداعية لأسباب تتعلق بالسياسات الثقافية. وعندما تزايد عدد المستهلكين الألمان، ظهر التليفزيون فى ألمانيا فى عام ١٩٥٤، وبحلول بداية الستينيات كانت السينما الألمانية تجذب أقل من ثلث السوق المحلية، وتأكدت عدم كفاءتها عندما رفض مهرجان برلين السينمائى فى عام ١٩٦١ تقديم أية جائزة لفيلم ألمانى.

الموجة الجديدة

خلال الستينيات، بدأ جيل شاب فى ألمانيا الغربية فى رفض سينما آبائهم (وحتى أجدادهم)، عندما بدأوا فى رفض العديد من الأفكار الأساسية التى أسس عليها آباؤهم نسختهم عن ألمانيا. وفى عام ١٩٦٢ قامت مجموعة من السينمائيين الشبان بنشر "إعلان أوبرهاوزن" فى مهرجان تلك المدينة، وأعلنوا أنهم يريدون تحولا فى "الثقافة السينمائية" للاعتراف بالسينما كفن يكافئ الفنون الأخرى، ومن ثم يستحق الدعم الجماهيرى. وبحثت السينما الألمانية الشابة عن أشكال جديدة من التعبير بينما أعادت النظر فى التقاليد السينمائية لما قبل الحرب، كما تقبلت الثقافة الجماهيرية الأمريكية بينما انتقدت الكثير من السياسات الأمريكية، خاصة العالمية منها. كما تحولت السينما الألمانية الشابة إلى الأدب الألمانى بحثًا عن الاستلهام، بينما رفضت مفاهيم الثقافة الرفيعة والثقافة المتدنية، وأكدت بشكل واعٍ على سينما المؤلف.

استجابت الدولة الألمانية بالتوسع فى وكالات دعم السينما، وتقديم الدعم المالى، وإنشاء معاهد التدريب. وقدمت "هيئة السينما الألمانية الشابة" منذ عام ١٩٦٤ وما بعدها قروضًا بدون فوائد للسيناريوهات التى تستحق

الدعم، ومع ذلك فإن السينمائيين الجدد وجدوا صعوبة فى التوزيع والعرض. وكان رد فعل صناعة السينما التقليدية هو ضمان قروض للشركات التى تحقق أرباحًا فى شباك التذاكر، مما أدى إلى مجموعة من الأفلام الرخيصة المسرفة فى عاطفيتها. وبدأت أفلام الجيل الجديد فى الظهور فى عام ١٩٦٦ مع فيلم "فتاة الأمس" من إخراج ألكسندر كلوجه (ولد عام ١٩٣٢)، وهو "فيلم – بحث" يعارض سينما الأنماط الفيلمية، من خلال سرد متشظٍ ونقد للمواضعات الاجتماعية السائدة. وبدأ فولكر شلوندورف (ولد عام ١٩٣٩) اقتباساته الأدبية مع "تورليس الصغير" (١٩٦٦) الذى يعتمد على رواية قصيرة شهيرة من تأليف موزيل (١٨٨٠-١٩٤٢). وظهر الأسلوب الواقعى الاجتماعى – وحتى التسجيلى – جنبًا إلى جنب التطورات التجريبية والطليعية، وموقف نقدى واسع تجاه الثقافة الجماهيرية ووسائط الاتصال المعاصرة. وترك جان مارى شتراوب (ولد عام ١٩٣٣) ودانييل أوييه (ولدت عام ١٩٣٦) تأثيرهما على السينمائيين المعاصرين، برغم أنهما لم يجدا قط جمهورًا كبيرًا لأفلامهما مثل "وقائع أنّا ماجدالينا باخ" (١٩٦٨)، الذى رفض الأسلوب السردى التقليدى، ودرس العلاقة بين الزمان والمكان فى السينما.

وفى تواز مع هذه التطورات، كانت السينما الجماهيرية السائدة مستمرة فى إنتاج أفلام موسيقى البوب، والأفلام الجنسية المخففة المصنوعة تحت عنوان النقد الاجتماعى للجنس، والقصص البوليسية، وحتى إعادة صنع أفلام كارل ماى من نمط الويسترن. ومع ذلك، وبحلول بداية السبعينيات، ومع حصول السينمائيين الجدد على الاهتمام فى الخارج، أصبحت السينما بسرعة أحد عناصر التصدير الثقافى تحت عنوان "السينما الألمانية الجديدة"، التى

اكتسبت إقرارًا من خلال الرأى النقدى الأجنبى. وكان تفاعل الجمهور الألمانى مع الموجة الجديدة – التى أطلق عليها البعض بفخر "العصر الذهبى" الجديد – تفاعلا مختلطًا بعدم الراحة تجاه بعض مبالغات السينمائيين. لقد كان جيل بداية الستينيات يؤكد على "سينما المؤلف" حيث إنها تميل إلى الإبداع الفردى فى مواجهة الخبرة التجارية والصناعية، وكان هذا يعنى أن السينمائيين لم يكونوا فقط مخرجى أفلامهم ولكنهم كانوا كتاب السيناريو، والمنتجين، والمونتيرين أيضًا. وفى عام ١٩٧١، بدأ هؤلاء السينمائيون محاولة لم تعش طويلا لضمان توزيع أفلامهم بتأسيس شركة، لكنها لم تستطع قط أن تنافس شركة التيار السائد.

وكان راينر فيرنر فاسبندر (١٩٤٦-١٩٨٢) هو الأغزر إنتاجًا والأكثر إثارة للجدل فى هذا الجيل، فقد بدأ صنع أفلامه العديدة منذ أواخر الستينيات حتى موته المبكر فى عام ١٩٨٢، كما كان أيضًا شخصًا مهمًا فى المسرح الراديكالى الألمانى. وفيلمه "على: الخوف يأكل الروح" (١٩٧٤) مايزال موحيًا فى تصويره قصة الحب بين امرأة ألمانية فى منتصف العمر وعامل مهاجر من شمال أفريقيا. كما أن فيلمه "الروليت الصينية" (١٩٧٦) يعطى تكوينات لقطات مميزة تدعم ميلودراما الفيلم، كذلك "ليلى مارلين" (١٩٨١) يتناول تيمة النازية من خلال دراسة الطريقة التى قامت بها الدعاية النازية بترويج عبادة النجوم. وربما كان أفضل أفلامه هو زواج ماريا براون" (١٩٧٩)، مع ممثلته "النجمة" هانا شيجولا (ولدت عام ١٩٤٣) التى تصور الحياة التى عاشتها امرأة خلال "المعجزة الاقتصادية" الألمانية، ويعرض الفيلم السياسات الجنسية الموازية للتطورات الاقتصادية الاجتماعية. ومع "لولا" (١٩٨١)، و"فيرونيكا فوس" (١٩٨٢)، فإن "زواج ماريا براون"

يشكل "ثلاثية الجمهورية الفيدرالية"، ولوحة شاملة لتاريخ وسياسات وثقافة وأسلوب أرض وطن فاسبندر.

أما فيم فيندرز (ولد عام ١٩٤٥) فهو مشهور عالميًا، ومرتبط بسياسات "الثقافة السينمائية". وفيلمه "ملوك الطريق" (١٩٧٦) يؤسس للعديد من خصائص أسلوبه وتيماته، مثل افتتانه بالثقافة الأمريكية، وشخصية الرجل الوحيد الهائم على وجهه، الذى يعاود الظهور فى "باريس، تكساس" (١٩٨٤) الذى صنع فى الولايات المتحدة بتمويل فرنسى. وبعد سنوات عديدة فى الولايات المتحدة (تشمل تعاونًا مميزًا – لكنه غير مكتمل – مع فرانسيس فورد كوبولا فى "هاميت"، ١٩٨٢)، عاد فيندرز إلى ألمانيا وصور عمله الفائق "أجنحة الرغبة" فى عام ١٩٨٧)، حيث جمع بين صور مهمة لبرلين قبل سقوط الجدار مباشرة، مع قصة الحب الأسطورية لملاك وامرأة يتخلى من أجلها عن خلوده. وعاد فيندرز إلى الولايات المتحدة ليصور "فندق المليون دولار" (٢٠٠٠)، وهو قصة بوليسية غريبة تدور فى فندق متداعٍ فى لوس أنجلس. لقد طبق فيندرز علاماته المميزة على مجموعة من الممثلين الأمريكيين فى مكان أمريكى، وهو يستمر فى تقاليد السينما الألمانية فى التفاعل مع الولايات المتحدة وصناعة السينما بها. وفى فيلم "أرض الوفرة" (٢٠٠٤) يستعير اسم الفيلم من الشاعر وكاتب الأغنيات ليونارد كوهين، وتعاون فى الفيلم مع كتاب ومنتجين وممثلين أمريكيين فى تيمة أمريكية، وهى الميراث المستمر لحرب فيتنام. ومن الناحية التقنية، فإن فيندرز ارتاد أرضًا جديدة بالتصوير رقميًا، وكان فيلم "لا تطرق بابى" (٢٠٠٥) عودة للعمل مع سام شيبرد وفريق من الممثلين الأمريكيين، بمن فيهم شيبارد نفسه، وتيم روث، وجيسيكا لانج. وقصة الفيلم تشبه" باريس، تكساس" فى أنه يتعقب

تجوال رجل وحيد، ومحاولته حل العلاقات العائلية المدمرة. كما تعاون فيندرز مع راى كودر فى الفيلم التسجيلى "نادى بوينا فيستا الاجتماعى" (١٩٩٩)، ومع مسلسل مارتين سكورسيزى عن موسيقى البلوز فى حلقة "روح إنسان" (٢٠٠٣).

ويعتبر فيرنر هيرتزوج (ولد عام ١٩٤٢) واحدًا من أغرب شخصيات "السينما الجديدة"، وأفلامه تقدم أماكن موحية وممثلين مثيرين للجدل، مثل المتألق كلاوس كينسكى (١٩٢٦-١٩٩١)، والغريب برونو إس (ولد عام ١٩٣٢)، الغرباء تمامًا عن عالمهم. كما يشتهر هيرتزوج بطرق صنع أفلامه، مثل تنويم كل فريق الممثلين فى "القلب الزجاجى" (١٩٧٦)، وجر مركب فى غابة الأمازون فى "أجويرى، غضب الرب" (١٩٧٢)، أو الشجار العاصف مع الممثل كينسكى. ومن الشخصيات المهمة فى هذا الجيل فولكر شلوندورف، الذى فاز فيلمه المقتبس عن رواية جونتر جراس "الطبلة الصفيح" (١٩٧٩) بالأوسكار، وهو معالجة مميزة لاستكشاف قوى لهوية ألمانيا، وهناك أيضًا هانز يورجين سايبربيرج (ولد عام ١٩٣٥)، بفيلم "لودفيج، قداس إلى ملك عذراء" (١٩٧٢)، و"هتلر، فيلم من ألمانيا" (١٩٧٨)، اللذين يقدمان رؤى ثرية تستكشف تراث الرومانسية والوطنية الألمانية، وأثارا الجدل حول تصوير الهوية الألمانية الخاصة من خلال صور عدمية وغير منطقية.

وفى تواز مع السينما الألمانية الجديدة، ظهرت فى السبعينيات "سينما المرأة"، بمخرجات مثل هيلكه ساندر (ولدت عام ١٩٣٧)، وهيلما ساندرز برامز (ولدت عام ١٩٤٠)، ومارجريت فون تروتا (ولدت عام ١٩٤٢)، وأولريكه أوتينجر (ولدت عام ١٩٤٢)، ويوتا بروكنر (ولدت عام ١٩٤١)،

اللاتى سعين إلى إعادة تعريف ممارسات وسياسات صناعة الأفلام، فى نفس وقت انتقاد القمع والتمييز الموجه ضد النساء فى الجمهورية الفيدرالية. وأثار الجدل فيلم ساندرز برامز "ألمانيا أم شاحبة" (١٩٨٠) عندما جمع بين تاريخ الوطن وتاريخ عائلة. كما أن فيلم فون تروتا "ماريان وجوليان" المعروف أيضًا باسم "الشقيقتان الألمانيتان" (١٩٨١) تناول قصة الأختين إنسلين، من أجل دراسة تتسم بالرهافة لتأثيرات الإرهاب على الحياة اليومية، بالجمع بين السياسات الراديكالية والتاريخ الشخصى.

تلاشت السينما الألمانية الجديدة فى بداية الثمانينيات، قريبًا من زمن وفاة فاسبندر. لقد تغير المناخ السياسى من مثالية الستينيات إلى عنف "المعارضة خارج البرلمان" فى السبعينيات، مع ظهور إجراءات مضادة من الدولة، مع معارضة جماهيرية لمشروعات مثل الطاقة النووية، ووجود أسلحة نووية أمريكية على أرض ألمانيا الغربية. وانعكست كثير من هذه القضايا فى فيلم "ألمانيا فى الخريف" (١٩٧٨)، وهو مشروع جماعى بين مخرجين عديدين لتصوير تأثير الإرهاب على المجتمع الألمانى، ورد فعل الدولة تجاهه.

ومع انتخاب حكومة أكثر محافظة فى عام ١٩٨٢، توقف نظام الدعم، حتى عندما كانت تقنيات الفيديو والتليفزيون الجديدة تؤدى إلى مزيد من تناقص جمهور السينما. وتمتعت سينما التيار السائد بازدهار مع فيلم فولفجانج بيترسين (ولد عام ١٩٤١) "القارب" (١٩٨١)، وهو فيلم حزين مضاد للحرب عن قارب غارق بالقرب من نهاية الحرب العالمية الثانية. وكان النجاح العالمى للفيلم، ثم الفيلم التالى للمخرج "قصة لا تنتهى أبدًا" (١٩٨٤)، سببًا فى انطلاق بيترسين إلى هوليوود، وتبعه فى التسعينيات

رولاند إيميريش (ولد عام ١٩٥٥)، وأصبح من أهم المخرجين الأمـــريكيين مع فيلم "جندى عالمى" (١٩٩٢) ثـــم "يـــوم الاســـتقلال" (١٩٩٦). ووجـــد سينمائيون آخرون الدعم من خلال تعاون لـــصيق مـــع التليفزيـــون ومـــع الصناعات الموسيقية، وعادوا إلى الأنماط الفيلمية التقليدية.

كما انعكس التفسير الجماهيرى الجديد لفترة الرايخ الثالث فى السينما، كما فى "الوردة البيضاء" (١٩٨٢) من إخراج مايكل فيرهوفين (ولـــد عـــام ١٩٣٨)، الذى صور شجاعة مقاومة مجموعة طلابية حقيقية فى ميونخ، كما عاد فيرهوفين إلى نفس الفترة فى عام ١٩٩٠ مع الفيلم المثير للجدل "الفتـــاة البذيئة" (١٩٩٠)، الذى استخدم مزيجًا مـــن التقنيـــات لكـــى يركـــز علـــى المصاعب التى عاشتها طالبة مدرسة تزور مدينتها الأصلية الواقعـــة تحـــت سلطة النازيين. وفيلم "سانسيبار، أو السبب الحقيقى" (١٩٨٧) مـــن إخـــراج بيرنهارد فيكى (١٩١٩-٢٠٠٠) يستكشف الأسئلة الـــصعبة حـــول الـــذنب والمسئولية، من خلال قصة مجازية عن عمل فنى يتم إنقاذه مـــن النـــازيين بواسطة شيوعى وامرأة يهودية. وكانت أشهر رؤية تاريخية لهذه الفترة هى عمل إدجار رايتز (ولد عـــام ١٩٣٢) "أرض الـــوطن - وقـــائع ألمانيـــة" (١٩٨٤)، وهو صورة ملحمية لقرية فى وسط ألمانيـــا بـــين العـــشرينيات والخمسينيات، وهو عمل تم صنعه للعرض التليفزيونى والـــسينمائى معًـــا. وكان الجزء التالى "الوطن الثانى: وقائع شاب"، من ثلاث عشرة حلقة أنتجت بين عامى ١٩٨٨ و ١٩٩٢، وهى استمرار للقصة مـــن بعـــد الـــستينيات. وحصل العملان على الشهرة فى الخارج، وكانا سببًا فى الكثير من الجدل فى ألمانيا، بالنسبة للتصوير السينمائى للذاكرة ومغزاها للهوية الألمانية. (أذيـــع "الوطن ٣" فى التليفزيون الألمانى فى عام ٢٠٠٤). وتظهر النظرة الخاصة

بولاية بافاريا فى عمل هيربرت أشترنبوش (ولد عام ١٩٣٨) مثل "باى باى يا بافاريا!" (١٩٧٧، وفى الولايات المتحدة جاءت معالجة بيرسى آدلون (ولد عام ١٩٣٥) لهذه القصة فى فيلم "كافيه بغداد" (١٩٨٧)، الذى جمع الممثلة البافارية ماريان ساجبريشت (ولدت عام ١٩٤٥) مع الممثل الأمريكى جاك بالانس، وحقق نجاحًا عالميًا كبيرًا. ومع ذلك فإن أكثر مخرجة ألمانية غربية نجاحًا فى الثمانينيات هى الوافدة الجديدة دوريس دورى (ولدت عام ١٩٥٥)، التى كان فيلمها الكوميدى "رجال..." (١٩٨٥) يجمع بين نظرة نسوية، واستعارات من الأنماط الهوليودية، وحقق الفيلم نجاحًا عالميًا مهد الطريق لسينما موجهة للترفيه فى التسعينيات.

<u>شركة السينما الألمانية المحدودة (DEFA)</u> (فى ألمانيا الشرقية – المترجم)

بين عام ١٩٤٥ وعام ١٩٩٠ (فى هذا العام الأخير اختفت الشركة والدولة التى تملكها)، أنتجت هذه الشركة ما يزيد على ٧٠٠ فيلم. وعندما حصلت الشركة على مبانى "أوفا" فى بابلسبيرج، أخذت عددًا كبيرًا من الفنيين من الرايخ الثالث. وفى عام ١٩٥٣ تخلى السوفييت عن أية ملكية، وتحت إشراف وزارة الثقافة أصبحت الشركة تسيطر على كل صناعة السينما فى ألمانيا الشرقية.

وإلى جانب الذين استمروا فى صنع الأفلام، تم تشجيع من هاجروا على العودة مثل زلاتان دودوف (١٩٠٣-١٩٦٣) وفيلهلم ديتريل (١٨٩٣-١٩٧٢). وهكذا فإن سينما ألمانيا الشرقية كانت على النقيض من المعتقدات الرسمية فى تصوير التقاليد والهوية الألمانية، والتى كانت دائمًا تشجب الفاشية. وبينما كانت سينما ألمانيا الغربية تتفادى الإشارات السياسية فى

أفلامها، فإنه كان على سينما ألمانيا الشرقية أن تضعها فى كل أفلامها، ولكن فقط فى أشكال تمليها سلطات الحزب الاشتراكى الحاكم.

وبالفعل فى عام ١٩٥١، ومع استمرارية ضم أوفا إلى شركة السينما الألمانية المحدودة، استطاع شتاوت أن يصنع عملا متقنًا عن التاريخ الإمبريالى الألمانى، هو "خادم القيصر"، المقتبس عن رواية هاينريش مان. وكان زلاتان دودوف من سينمائيين قلائل درسوا قسوة ووحشية الرايخ الثالث، عندما صور الثمن الذى دفعته جماعات المقاومة فى "أقوى من الليل" (١٩٥٤). وفى تواز مع مهاجمة الفاشية، كان المطلوب أيضًا من السينمائيين تصوير إعادة بناء الدولة على أسس اشتراكية بأسلوب "الواقعية الاشتراكية". وعندما خفت القيود الثقافية بعد وفاة الديكتاتور السوفييتى جوزيف ستالين فى عام ١٩٥٣، أصبح صنع الأنماط الفيلمية أكثر سهولة (بل أيضًا السماح بتطوير النمط الفرعى لأفلام الويسترن، روايتها من وجهة نظر الهنود الحمر الأمريكيين). وفى عام ١٩٥٨ تغير المناخ مرة أخرى، عندما هاجم حزب الوحدة الاشتراكية سينمائيى الشركة، واتهمهم بتقويض الاشتراكية بوجهات نظرهم النقدية. وحتى المخرجين أصحاب الشهرة الراسخة مثل كيرت ماتزيج (ولد عام ١٩١١)، وكونراد فولف (١٩٢٥-١٩٨٢)، ويورجين بوتشر (ولد عام ١٩٣١)، وهاينر كارو (١٩٢٩-١٩٩٧) كان عليهم التنازل أمام المتطلبات الأيديولوجية التى فرضت عليهم، كما أن العديد من الفنيين، والكتاب، والموسيقيين، كانوا موظفين لدى الدولة يعملون بتعاقدات دائمة، لذلك واجهوا المتطلبات المتغيرة لصنع أفلام تقوم بالتعليم، والإعلام، والإقناع، ومع ذلك تقوم بالترفيه أيضًا. ومع ذلك، لم يكن السينمائيون معزولين عن التطورات فى البلدان الأخرى، وهكذا قدم فرانك باير (ولد عام ١٩٣٢) أول

أفلامه "خمس لفافات" (١٩٦٠)، الذى أبدى تأثرًا بالسينما السوفييتية فى قصته عن "الفيلق العالمى" خلال الحرب الأهلية الأسبانية، وكان الفيلم من بطولة مانفريد كروج (ولد عام ١٩٣٧)، أكبر نجم فى سينما ألمانيا الشرقية حتى رحيله إلى الغرب فى عام ١٩٧٧ بعد صراع مع الحزب.

وفى عام ١٩٦٥ تدخل الحزب بشدة بمنع عرض اثنى عشر فيلمًا مكتملا، وطرد بعض مديرى شركة السينما الألمانية المحدودة. لقد كان فيلم ماتزيج "أنا أرنب" (١٩٦٥) قد اجتاز كل الرقباء، لكنه مع فيلم فرانك فوجيل "لا تعتقد أننى أبكى" (١٩٦٥) – واجه انتقادًا عامًا بأنه بالغ التشكك، وفاشل فى المساهمة فى موقف إيجابى تجاه الدولة، وتم منعه. وهكذا فإن متطلبات التواؤم مع الأيديولوجيا والأنظمة السائدة كانت سببًا فى مزيد من الابتكار على مستوى الشكل أو التيمة، وهو ما اعتبرته السلطات نزعة نخبوية. وفى الوقت ذاته كانت الجماهير تبحث عن أنماط فيلمية، حتى تلك القادمة من هوليوود، كمادة للترفيه، أو تحولت إلى التليفزيون (وهو ما كان مخاطرة إذا قام أحدهم بتوجيه الهوائيات إلى الغرب). وفى هذا المناخ عرفت مجموعة من الأفلام باسم "أفلام على الرف"، كان من بينها "آثار الصخور" (١٩٦٦) من بطولة النجم الصاعد فرانك باير، وهو فيلم يصور مجموعة فوضوية من النجارين النشطين فى موقع بناء مهم، واشتراكهم مع إدارة الموقع والحزب، وهو ما يتضمن أن هناك إمكانية لإسهامات فى ظل الاشتراكية. وبرغم أنه لم يتم السماح للفيلم إلا بعرض محدود، فإنه جذب اهتمامًا جماهيريًا كبيرًا لم يستطع الحزب أن يتحمله، وتم وضع الفيلم على الرف. وعند ظهوره مرة أخرى، فى ظرف ملائم بعد خمسة وعشرين عامًا، أصبح من كلاسيكيات السينما الألمانية على الفور.

أصبح الحزب على ثقة أكبر بنفسه على نحو ما خـلال الـسبعينيات، خاصة تحت قيادة إيريك هونيكر، الذى اكتسب اعترافًـا عالميًّـا متزايـدًا، واستجاب لمبادرة فيلى برانت، مستشار ألمانيا الاتحادية (الغربية)، بالـسماح باتصال أكبر مع الغرب. وتبع ذلك مزيد من ذوبان الجليد، على أسـاس أن جمهورية ألمانيا الديمقراطية (الشرقية) قد أصبحت دولة كاملة الاشـتراكية. وفى عام ١٩٧٥ ظهر فيلم فرانك باير "ياكوب الكذاب"، وأصبح فـى عـام ١٩٧٧ هو الفيلم الألمانى الشرقى الوحيد الذى يترشح للأوسـكار. والفـيلم مأخوذ عن رواية يوريك بيكر، ويحكى مقاومة فى حى جيتو فـى وارسـو، اعتمدت على تقارير إذاعية مختلفة عن تحرير وشيك مأخوذ سوف يقوم بـه الجيش الأحمر.

ومع نهاية السبعينيات كان من الواضح أن الدولة والحزب لا يجدان إلا دعمًا قليلاً من الشعب، فقد كان المواطنون ينسحبون إلى دوائر خاصة بهم، أو يصبحون منشقين تمامًا، أو يرحلون عن البلاد. وانعكست حالة السخط فى السينما فى ثقافة سينمائية بديلة تمركزت فى برلين، ولايبزيج، وديرسـدين. وكان على شركة السينما الألمانية المحدودة أن تقبل بالتهميش المتزايد فـى الحياة العامة مع عدد قليل جدًا من أفلامها، مثل "سولو صانى" (١٩٨٠) الذى اشترك فى إخراجه كونراد فولف (١٩٢٥-١٩٨٢) وفولفجانج كولهاس (ولد عام ١٩٣١)، والذى لم يحقق أى نجاح جماهيرى، خاصة أمام أفلام هوليوود من التيار السائد. وأفلام مثل "الدراجة" (١٩٨٢) من إخراج إيفيلين شـميت (ولدت عام ١٩٤٩)، وهى واحدة من مخرجات قليلات فى ألمانيا الـشرقية، و"الزفاف الأخضر" (١٩٨٩) من إخراج هيرمان زوشه، كانت أفلامًا تتـسم بزوال الأوهام عن إحراز أى تقدم فى حياة الناس الخاصة. وكـان النجـاح

الوحيد للشركة فى مجال أفلام الأطفال، مثل "شبح المدرسة" (١٩٨٦) من إخراج رولف لوزانسكى، الذى يتناول مشكلات هوية فتاة صغيرة من خلال موتيفة تبادل الأماكن والأدوار مع شبح.

احتفلت الشركة بعيدها الأربعين فى عام ١٩٨٦، وهو الذى زاد الإنتاجية بشكل مصطنع، وكان ذلك فى جانب منه استباقًا لاحتفال ألمانيا الشرقية بعيدها الأربعين فى عام ١٩٨٩. وفى عام ١٩٨٨، قامت مجموعة من السينمائيين الشباب بإصدار بيان يطلبون فيه أستوديو مستقلا، غير أن المحاولة تم قمعها، لكن تم السماح للمنشقين بتكوين مجموعة عمل خاصة بهم، غير أنه لم يكن لديهم وقت لصنع أى شئ. وكان من بين آخر إنتاجات الشركة فيلم هاينر كارو "الخروج" (١٩٨٩)، الفيلم الألمانى الشرقى الوحيد الذى يتناول التمييز الرسمى تجاه المثليين جنسيًّا، وفيلم يورج فوث "جى دى آر" (١٩٩٠)، وفيلم هيرفيج كيبينج "البلد وراء قوس قزح" (١٩٩٢)، وهى الأفلام التى قامت بتصفية آخر مصادر الشركة فى جمهورية ألمانيا الديمقراطية. وكان الاتجاه لبقايا "الثقافة السينمائية الألمانية" واضحًا فى فيلم "الصدع" (١٩٨٩)، الذى كتبه كولهاس وأخرجه باير، وهو فيلم بسيط من نمط أفلام الجريمة والكوميديا، بدون توابل أيديولوجية، ويعتمد على قضية من عام ١٩٥١، ويقدم مجموعة من ممثلى ألمانيا الغربية المشهورين.

منذ عام ١٩٩٠

فى يوليو ١٩٩٠ حلت عملة ألمانيا الغربية مكان عملة ألمانيا الشرقية، وفى أوائل أكتوبر عزفت السيمفونية التاسعة لبيتهوفن فى وسط برلين، وأطلقت الألعاب النارية الضخمة، إعلانًا بانتهاء الألمانيتين. وكانت العودة

لاعتبار برلين هى العاصمة الوحيدة إيذانًا بالتحولات فى الخريطة السياسية، حيث إن الحكومة المحافظة التى كانت فى السلطة منذ عام ١٩٨٢ حل محلها فى عام ١٩٩٨ تحالف يسار الوسط من الديمقراطيين الاجتماعيين والحزب الأخضر، وهو أطول من بقى من الجيل المنشق فى الستينيات. ثم التحقت الجمهورية الفيدرالية بمنطقة العملة الأوروبية الموحدة، واستمرت فى دورها كدولة محورية فى الاتحاد الأوربى الذى يزداد توسعًا.

واستمر فى صنع الأفلام مخرجون معروفون، مثل باير، وهيرتزوج، وفيندرز، الذين كانوا يرتحلون ما بين برلين والولايات المتحدة، كذلك شلوندورف، وكلوجه الذى كان مستمرًا فى تعليقاته الاجتماعية من خلال محطات التليفزيون الخاصة، وأيضًا فون تروتا. ولحق بهم جيل آخر: توم تايكفر (ولد عام ١٩٦٥)، دوريس دورى، كريستوف شلينجينسيف، كارولينا لينك، روموالد كارماكار، أندرياس دريسدين، فاتح أكين، أنجيلا شانيليك، يورجين فوجيل، أوسكار روهلر. والبعض – مثل تايكفر – حقق نجاحًا ملحوظًا فى سينما التيار السائد، وحتى على المستوى العالمى، بينما نجح آخرون محليًا، دون أن يتجاوزوا حدود المناطق الألمانية.

كان الجميع يعتمدون – بمختلف الطرق – على السياسات الثقافية الألمانية والدعم الحكومى ومعايير التمويل. وأحرزت الأفلام الألمانية نجاحًا فى عام ١٩٩٧، حيث حققت ما يزيد على ثلاثة ملايين متفرج، من خلال جاذبية شباك التذاكر وحده، وظهرت أفلام مثل "روسينى" (١٩٩٧) من إخراج هيملوت ديتل، وهو فيلم هجاء ساخر من غرور المؤسسات السينمائية فى ميونخ، و"الطرق على باب الجنة" (١٩٩٧) من إخراج توماس يان، و"الوغد الصغير" (١٩٩٧) من إخراج مايكل شاك وفيت فولمر. وظلت

الصناعة معتمدة على صنع الأفلام التليفزيونية، وهو ما أدى إلى تأثير من جانب المنتجين على المضمون وحقوق العرض. ولمعالجة هذا الأمر، قام مايكل ناومان وزير الثقافة والإعلام بالدعوة لاجتماع الفرقاء ذوى العلاقة، فى محاولة لإصلاح نظام الدعم بعيدًا عن ارتباطه بالنجاح التجارى، وهو إجراء، لم ترحب به المصالح التليفزيونية. وفى الوقت ذاته، كان قدر كبير من الاستثمارات يغادر ألمانيا لشراء حقوق أفلام أجنبية، ولأن العديد من هذه الصفقات لم تحقق قط أى ربح، فقد عرفت هذه الظاهرة فى الولايات المتحدة باسم "المال الألمانى الغبى"، لتنفجر الفقاعة أخيرًا.

وكانت هناك أربعة تصنيفات من الموضوعات التى عكست بشكل أكبر ظروف ألمانيا عند نهاية القرن: إعادة النظر فى تاريخ أواخر القرن العشرين خاصة فيما يتعلق بألمانيا الشرقية، والأفلام الكوميدية عن السلوكيات الاجتماعية، والعلاقات بين الرجال والنساء فى أوساط شباب ألمانيا الغربية فى المدن، وتصوير المهاجرين والأجانب ومجتمعاتهم، وتصوير برلين بعد سقوط الجدار. لقد استمر ظهور الماضى القريب فى الظهور على الشاشة، بشكل أو بآخر فى سينما التيار السائد، واحتفظت الأفلام البوليسية وأفلام الطريق بجاذبيتها. ومن بين معالجات "إعادة النظر"، فقد كان أندرياس كلاينرت (ولد عام ١٩٦٢) قد أنهى تدريبه فى شركة السينما الألمانية المحدودة (الشرقية) فى الوقت الذى انتهى فيه وجودها، لكنه نجح فى فيلم "خارج الزمن" (١٩٩٥) فى أن يقدم صورة لألمانيا الشرقية التى تجاوزت الأحداث ومازال متماسكة بعاداتها التى عفى عليها الزمن. وفى عام ١٩٩٩ أكد على هذه الموتيفة فى فيلمه القاتم عن الاضطراب النفسى "طرق فى الليل"، والذى يقدم مديرًا سابقًا لألمانيا الشرقية، يشن حملة انتقامية متزايدة

ضد ما يراه تحللا أخلاقيًا لألمانيا الجديدة، حتى يصبح هو ذاته مجرمًا وينتحر. وفيلم البلد الصامت" (١٩٩٢) من إخراج أندرياس دريسين (ولد عام ١٩٦٣) يأخذ شكل أفلام الفن لكى يقدم فرقة مسرحية ريفية فى الشرق، حوصروا أثناء بروفاتهم بفتح الحدود، بما يواجههم بأسئلة وجودية حول وظيفتهم فى مستقبل مجهول غير محدد المعالم. وبمعالجة موضوع ألمانيا الشرقية من خلال وجهة نظر غربية، قدم ديتليف باك (ولد عام ١٩٦٢) فيلمه "كفاية يا مستر لطيف" (١٩٩٣)، وهو فيلم طريق عن شقيقين ريفيين ينطلقان من الغرب بحثًا عن ميراثهم فى الشرق، وبعد مغامرات مضحكة يراوغان فيها القانون، يستمران فى التوجه إلى الشرق حتى يجدان حياة رعوية هادئة فى مجتمع ريفى روسى. أما فيلم "الوداع يا لينين!" (٢٠٠٣) من إخراج فولفجانج بيكر (ولد عام ١٩٥٤) فهو حكاية ساخرة عن شاب يجد نفسه مضطرًا أن يتظاهر أن ألمانيا الشرقية ماتزال موجودة، حتى لا يصدم أمه المريضة التى استيقظت لتوها من غيبوبة بدأت قبل سقوط جدار برلين.

وتميز إنتاج السينما الألمانية السائدة فى النصف الأول من التسعينيات بالكوميديات الخفيفة مثل "يمكن، يمكن لا" (١٩٩٤) من إخراج سونكه فورتمان، الذى يتناول هويات الرجال، وأطلق حياة تيل شفايجر (ولد عام ١٩٦٣) الفنية كنجم لتلك الفترة. وكان فيلم "حديث المدينة" (١٩٩٥) من إخراج راينر كاوفمان (ولد عام ١٩٥٩) وبطولة شريكته كاتيا ريمان (ولدت عام ١٩٦٣)، فى كوميديا عن تعقيدات الزواج. وكانت أفلام شيرى هورمان (ولدت عام ١٩٦٠) "النساء شئ رائع" (١٩٩٤)، وديتليف باك "السجناء المزمنون" (١٩٩٦)، وفورتمان "الزوجة السوبر" (١٩٩٦)، أمثلة على النمط الفرعى فائق النجاح الذى يصور المجتمع الألمانى فى نوع من كوميديا

الموقف السريعة الإيقاع ذات الحوار العصبى اللاذع. وفى هـذا التـصنيف العام ذاته للكوميديا الاجتماعية، كانت دوريس دورى تحافظ على مكانتهـا، لكن أفلامها – مثل الفيلم المبنى على فقرات "هل أنا جميلة" (١٩٩٨) – كانت تتسم بحس نقدى أكثر سخرية وقسوة، وتصور مجتمعًا – وعلاقات شخصية – قد استسلمت لنزعة استهلاكية بلا هدف أو معنى.

وفيلم هيملوت ديتل (ولد عام ١٩٤٤) الهجـائى الـساخر "شـتونك!" (١٩٩٢) هو فيلم أكثر قتامة يعود إلى إحدى الموتيفات المعتادة فى سينما ما بعد الحرب النازية. والفيلم يسخر من سذاجة محـرر المجلـة الجماهيريـة "شتيرن"، الذين انقادوا بسهولة إلى مزورين يزعمون أن لديهم يوميات هتلر خلال الحرب ويعرضونها للبيع. وفى الفيلم جوتز جورج (ولد عام ١٩٣٨)، وهو نجم سينمائى وتليفزيونى منذ أواخر الستينيات، ويظهـر فـى مـشهد مضحك – وهو الذى اشتهر عنه الجدية فـى أدواره – يرتـدى "كورسـيه" وفستانًا يقال أنهما كانا لهيرمان جورينج، التابع المخلص لهتلر. وفـى عـام ٢٠٠٤ جاء فيلم "السقوط: هتلر ونهاية الرايخ الثالث" مـن إخـراج أوليفـر هيرشبيجل (ولد عام ١٩٥٩)، الذى يصور أيام هتلـر الأخيـرة، ودائرتـه الضيقة فى غرفته المحصنة تحت أرض وسط برلين، وحقق الفـيلم نجاحًـا عالميًا، كما كان موضوعًا للكثير من الجدل الجماهيرى لما رآه البعض مـن معالجة متعاطفة نسبيًا مع هتلر كإنسان أكثر منه وحشًا. أما المخرج جوزيف فيلسماير (ولد عام ١٩٣٩) – الذى تضمنت أفلامه "سـتالينجراد" (١٩٩٣)، و"مجموعة الكوميديا" (١٩٩٧)، و"مارلين" (٢٠٠٠)، والأخيران يبدوان من الظاهر عن سيرة حياة الفرقة الغنائية الشهيرة، وحياة مارلين ديتريتش – فقد كان يصنع أفلامه للتيار السائد، بقيم إنتاجية عالية، وأفلامه تقـدم منظـورًا تاريخيًا من خلال قصة حياة شخصيات.

ومع بداية "جمهورية برلين" – وهو مفهوم ظهر من إعادة الحكومة الألمانية إلى برلين بعد الحرب الباردة – أصبحت المدينة هى بؤرة تركيز العديد من الأفلام. ففيلم "أشكال الليل" (١٩٩٩) من إخراج أندرياس دريسدن يكشف عن قبح المدينة، وكان السرد المتمهل للفيلم هو نقيض الكوميديات العصبية من بداية التسعينيات. فى ذلك الوقت كان أشهر الأفلام عن برلين هو "اجرى يا لولا اجرى" (١٩٩٨) من إخراج توم تايكفر، وهو يستخدم خطوط السرد المتوازية وحيلاً أخرى من ألعاب الفيديو، ويدور عن عاشقين مهددين بالانقراض لوجودهما على هامش عالم سرى، وقد عزز الفيلم شهرة المخرج عالميًا باعتباره أحد ممثلى المخرجين الألمان، كما أطلق بطلته فرانكا بوتنتى (ولدت عام ١٩٧٤) إلى هوليوود.

وفى الأنماط الفيلمية للتيار السائد، استمرت أفلام التشويق فى الظهور، وسادت بشكل خاص فى التليفزيون الألمانى، مثل "عزف منفرد على الكلارينيت" (١٩٩٨)، "ملاكم الظلال" (١٩٩٢)، "صدمة حادة قصيرة" (١٩٩٨)، "أم القاتل" (١٩٩٦)، وأفلام المحاكاة الساخرة مثل "الأبناء المفضلون" (١٩٩٧) و"طيور القطار" أو "قطارات وزهور" (١٩٩٨). وتتضمن أفلام التشويق النفسية "صانع الموت" (١٩٩٥) و"لا مكان للذهاب" (٢٠٠٠)، وكلاهما فاز بجوائز. ومن الأفلام التى فازت بجوائز أيضًا الحالة التى أنا فيها" (٢٠٠٠)، وهو يدرس جيل الستينيات، التى كانت رؤاه الثورية قد اختزلت فى وجود عديم الحيلة لزوجين مايزال البحث عنهما جاريًا بزعم إنتمائهما للإرهاب، ومعهما ابنتهما التى لا تعرف وجودًا إلا "الأندرجراوند". وفى عام ٢٠٠٤ ظهر فيلم "فوق المعلمين"، وهو أول فيلم ألمانى طوال أحد عشر عامًا يدخل المسابقة فى مهرجان كان السينمائى، وهو يتناول موضوع

النشاط السياسى والمعارضة فى ألمانيا المعاصرة، وعند نهايته الغامضة يطرح إمكانية المشاركة عبر الأجيال مفتوحة.

وحافظت صناعة السينما على مؤسسة (SPIO) فى فيسبادين كمظلة للمنظمات المهنية الأخرى الكبرى، وهذه المنظمة تشرف على حقوق الملكية وحقوق التليفزيون على الأفلام، وتقرر ما هى الأفلام الألمانية التى تشارك فى المهرجانات المحلية والعالمية. ويمكن لها أيضًا أن تفرض قواعد الرقابة الذاتية الطوعية بمؤسستها التى تأسست فى عام ١٩٤٩، على نموذج "منتجى وموزعى الأفلام الأمريكيين". وفى عام ١٩٥١، تأسس مكتب لتقييم الأفلام فى فيسبادين، وهذا التقييم يحدد فرص أى فيلم فى الحصول على الدعم، أو المنح من العرض. إن دستور ألمانيا يضمن حرية التعبير، ويحظر الرقابة، ويعلن حق الولايات الفيدرالية فى تقرير العرض محليًّا، وفى ضوء نظام الرقابة الذاتية، ومع نظام الدعم، فإن للحكومة فى مختلف المستويات لديها تأثير كبير – وإن لم يكن مباشرًا – على ما يتم صنعه وعرضه.

كما أن مؤسسة SPIO تصدر سنويًا إحصائيات مجمعة عن صناعة السينما. وتظهر أرقام عام ٢٠٠٤ عن الأفلام المعروضة بين عامى ١٩٩٣ و٢٠٠٣ تزايدًا تدريجيًا إلى نحو ثمانين فيلمًا كل عام، مع نسبة ثابتة نسبيًّا من الأفلام ذات الإنتاج المشترك مع الخارج. والطبيعة المتشظية للصناعة تتضح فى أن من النادر أن تقدم شركة إنتاج أكثر من فيلم كل عام، كما أن الأهمية الكبرى للدعم القادم من التليفزيون – وهو منافس لصناعة السينما – تتضح فى أن ٥٠ فى المائة تقريبًا من أفلام الإنتاج المشترك تقع فى هذا القطاع. وقد زادت عروض الأفلام على شاشة التليفزيون منذ منتصف الثمانينيات، وذلك يمثل أكبر العائدات جنبًا إلى جنب إنتاج ومبيعات وتأجير

الفيديو. وهذا يتناقض مع بناء التوظيف في صناعة السينما، حيث إن الأعداد الأكبر – ٢٥ ألفًا من ٣٧ ألفًا – من أعضاء هذه الصناعة يعملون في مجال الإنتاج السينمائي وإنتاج الفيديو. وفيما يتعلق بمتوسط ميزانيات الإنتاج، فإن صناعة السينما الألمانية تأتي في المرتبة الثانية عالميًا. وأكبر سوق عالمية للأفلام الألمانية هي – ولا غرابة في ذلك – السوق الأوروبية، فعائدات التصدير إليها تمثل ثلاثة أضعاف عائدات التصدير إلى السوق التالية لها مباشرة، والولايات المتحدة. ومعظم جمهور السينما من الشباب، ما بين الرابعة عشر والتسعة والعشرين، مع تناقص حاد ما بعد سن الثلاثين. وعدد التذاكر المباعة في ألمانيا تأتي أقل من متوسط الاتحاد الأوروبي، إذ تبلغ تقريبًا ضعف عدد السكان، وهي أقل بكثير من الولايات المتحدة فهي ٥,٤ ضعف عدد السكان. ومع ذلك فإن القاعدة الأساسية في صناعة السينما الألمانية هي هيمنة السينما الأمريكية داخل ألمانيا، فما يزيد عن ٤٠ في المائة من الأفلام المعروضة في عام ٢٠٠٣، وحوالي ٨٠ في المائة من إيرادات شباك التذاكر، هي من الولايات المتحدة.

والأكثر احتمالا في المستقبل المنظور أن تظل "الثقافة الألمانية" سينما ثانوية و"بلغة أجنبية"، حيث تسود على السوق صناعة سينما ناطقة بالإنجليزية تقودها هوليوود. وقد تم إدخال دراسة السينما إلى المناهج الدراسية الألمانية في عام ٢٠٠٣، وهو ما زاد من الجدل الدائم حول أفضل الأفلام الألمانية عبر تاريخها. وقد أصبحت الأسئلة حول دور السينما الألمانية ووظيفتها – فيما يتعلق بالهوية القومية، والثقافة الرفيعة مقابل الثقافة المتدنية، والأهمية الاجتماعية، والوضع التجاري، والأهمية العالمية – أسئلة ذات أهمية جماهيرية غير مسبوقة.

انظر أيضاً:

"التعبيرية"، "السينما القومية"، "الدعاية"، "أوفا".

مزيد من القراءات

Bergfelder, Tim, Erica Carter, and Deniz Göktürk, eds. *The German Cinema Book*. London: British Film Institute, 2002.

Elsaesser, Thomas. *New German Cinema: A History*. Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan, 1989.

———. *Weimar Germany and After: Germany's Historical Imaginary*. London and New York: Routledge, 2000.

Elsaesser, Thomas, and Michael Wedel, eds. *The BFI Companion to German Cinema*. London: British Film Institute, 1999.

Ginsberg, Terri, and Kirsten Moana Thompson, eds. *Perspectives on German Cinema*. Boston: G. K. Hall, 1996.

Hake, Sabine. *German National Cinema*. London and New York: Routledge, 2002.

Halle, Randell, and Margarete McCarthy, eds. *Light Motives: Popular German Film in Perspective*. Detroit, MI: Wayne State University Press, 2003.

Kaes, Anton. *German Film Theory*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2004.

Knight, Julia. *New German Cinema: Images of a Generation*. London: Wallflower Press, 2003.

Kracauer, Siegfried. *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1947; revised edition, 2004.

Kreimeier, Klaus. *The Ufa Story: The History of Germany's Greatest Film Company, 1918–1945*. Berkeley: University of California Press, 1999.

Schroeter, Katrin. *Border Crossings: National Identity and Nation Formation in German Films 1980–2000*. Stonington, ME: Pine Hill Press, 2003.

Sean, Allan, and James Sandford, eds. *Deja Film: East German Cinema, 1946–1992*. Oxford and New York: Berghahn Books, 1999.

Stan Jones

كتب هذا الفصل: ستان جونز

إف دابليو مورناو

(ولد باسم فريدريش فيلهلم بلومبه، فـــى بيلفيلـــد، ألمانيا، ٢٩ ديسمبر ١٨٨٨، توفى فى ١١ مارس ١٩٣١).

أخذ مورناو اسم الشهرة الخاص به من مدينة فى جنوب بافاريا كانت مفضلة لدى فنانين مشهورين فى أوائل القرن العــشرين. واكتــسب شــهرة كعبقرى مبدع اشترك فى صعود صناعة السينما الألمانيـــة إلـــى العالميـــة، وكمخرج عجز عن النجاح فى الانتقال إلى هوليوود وما تلى ذلك الانتقال.

بعد الحرب العالمية الأولى، تتلمذ على يدى المخرج المسرحى ماكس راينهارت فى برلين. وأخرج أول أفلامه "الصبى ذو الرداء الأزرق" فى عام ١٩١٩، وحقق أول نجاحاته فى الميلودراما الرومانسية "الطريق المظلم" فى عام ١٩٢١. ومع كاتب السيناريو هنريك جالين صنع أحد علامات التعبيرية الألمانية "نوسفيراتو، مصاص الدماء" (١٩٢٢)، وهو أول أفلام هذا الـــنمط الفيلمى، وأصبح من الأفلام الكلاسيكية الآن. وعمل مورناو فـــى مختلـــف الأساليب، ولكنه اشتهر بأفلامه التعبيرية: "تارتوف" (١٩٢٦) عن مـــسرحية للمؤلف الكوميدى من القرن السابع عشر موليير، و"فاوست" (١٩٢٦) عـــن المسرحية الشهيرة ليوهان فولفجانج فون جوته.

وفيلم مورناو "الضحكة الأخيرة" (١٩٢٤) هو من أهم أفلام تلك الفترة، ويجمع عناصر من التعبيرية والحركة التالية للموضوعية الجديدة. وقد عمل معه أهم مصور فى تلك الأيام، كارل فرويند، والذى كان يحرك كاميرته فى كل مكان، حتى إن مورناو جعل فرويند يربط الكاميرا الثقيلة فى جسده. والمؤثرات البصرية الرائدة فى الفيلم تعزز القصة التى تروى من منظور بطلها، بواب الفندق الذى قام بتمثيله إميل جانينجز ببراعة وقوة. والفيلم يظهر مهارة تقنية، ويتخلى عن استخدام العناوين الداخلية التى تشرح ما يحدث على الشاشة.

تلقى مورناو تقديرًا رسميًّا عند عرض "فاوست" فى عام ١٩٢٦، لكنه رحل إلى الولايات المتحدة، بتعاقد مع شركة فوكس. وهناك صنع فيلم "الشروق: أغنية إنسانين" (١٩٢٧)، وهو قصة تعبيرية عن الخيانة والقتل بأسلوب يشبه الحلم والرؤيا. وكثيرًا ما يوضع الفيلم بين أعظم الأفلام الصامتة، وحقق نجاحًا نقديًّا لكنه لم يحقق نجاحًا تجاريًّا. وبعد "أربعة شياطين" (١٩٢٨) و"فتاة المدينة" (١٩٣٠)، هجر صناعة الأفلام السائدة، وأخذ فريقًا مخلصًا إلى جنوب المحيط الهادى حيث صنع فيلم "تابو" (١٩٣١)، وهو قصة حب وموت فى الفردوس. ولقى مصرعه فى حادث سيارة قبل أسبوعه واحد من العرض الأول للفيلم فى هوليوود.

مشاهدات مقترحة:

"نوسفيراتو، مصاص الدماء" (١٩٢٢)، "الضحكة الأخيرة" (١٩٢٤)، "فاوست" (١٩٢٦)، "تارتوف" (١٩٢٦)، "الشروق: أغنية إنسانين" (١٩٢٧)، "تابو" (١٩٣١).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Eisner, Lotte H. *Murnau*. Berkeley: University of California Press, 1973; London: Secker and Warburg, 1973.

Fischer, Lucy. *Sunrise: A Song of Two Humans*. London: British Film Institute, 1998.

Fu, Winnie, ed. *The Psychic Labyrinth of F. W. Murnau*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2003.

Huff, Theodore. *An Index to the Films of F. W. Murnau*. New York: Gordon Press Publishers, 1998.

Petrie, Graham. *Hollywood Destinies. European Directors in America, 1922-1931*, revised ed. Detroit, MI: Wayne State University Press, 2002.

Stan Jones

ستان جونز

مارلين ديتريتش

(ينطقها بعض الأمريكيين: ديتريك – المترجم)
(ولدت باسم ماريا ماجدالين فون لوش، برلين، ألمانيا، ٢٧ ديسمبر ١٩٠١، توفيت فى ٦ مايو ١٩٩٢).

ظهرت مارلين ديتريتش فيما يزيد عن عشرة أفلام لمخرجين مشهورين فى عصرها مثل موريس تورنيه، وكيرتس بيرنهارت، وألكسندر كوردا، لكنها حققت نجاحًا عالميًا وسرقت الكاميرا من شريكها النجم إميل جانينجز، عندما ظهرت فى دور فتاة صالة الرقص لولا لولا فى فيلم "الملاك الأزرق" (١٩٣٠)، وهى فى المشهد الأخير من الفيلم تطوف بعينيها بين رواد النادى الليلى بابتسامة ذكية واثقة ووضع مثير، وهذا المشهد أسس الخطوط العريضة للصورة الأيقونية لها كنجمة، وسوف تظل تؤديها طوال حياتها.

وفى عام ١٩٣٠ ذهبت إلى هوليوود وراء جوزيف فون ستيرنبيرج مخرج "الملاك الأزرق"، حيث تعاونا معًا طوال خمس سنوات فى شركة باراماونت فى صنع ستة أفلام، من "مراكش" (١٩٣٠) حتى "الشيطان امرأة" (١٩٣٥)، لتؤسس فيها صورتها كمعبودة للجماهير. وهذه الأفلام تقوم بتجريب الإضاءة والنسيج التعبيريين حتى عندما تستكشف طبيعة الأنوثة. وتعلمت ديتريتش الكثير من فون ستيرنبيرج عن بناء صورتها الخاصة بها،

وبرغم أنها كانت قادرة على إعـداد الإضـاءة لتحقيـق أفـضل تـأثيرات لصورتها، فإنها قادرة على أن تسخر من ذلك أيضًا، مثلما فعلت فـي فـيلم فريتز لانج "رانشو المشهور" (١٩٥٢)، ودورها الخالد في فيلم أورسون ويلز العظيم من نمط النوار "لمسة الشر" (١٩٥٨).

حاول النازيون إقناع ديتريتش بالتعاون معهم، لكنها لم تعد إلى ألمانيا وأصبحت مواطنة ألمانية، وأخذت موقفًا علنيًا ضد الفاشـية، وكانـت مـن الفنانين المشهورين الذين قاموا بالترفيه عن جنود الحلفاء. وعادت إلى ألمانيا في عام ١٩٤٥ من أجل جنازة والدتها، لكن لم يتم الترحيـب بهـا بـسبب تحالفاتها خلال فترة الحرب. وظهرت في دور رئيسي في فيلم ستانلي كريمر "محاكمات نورمبيرج" (١٩٦١)، حيث عملت من أجله فـي ألمانيـا لفتـرة قصيرة. لكنها لم تحضر العرض الأول للفيلم في برلين، وكانت كارثة إذ لم يعرض الفيلم إلا ليلة واحدة. وكان ذلك هو آخر أدوارهـا المهمـة، بـرغم استمرارها في الحياة الفنية في عالم النوادي الليلية حتى إصابتها في حـادث في عام ١٩٧٣. وكان آخر ظهورها في السينما في دور السيدة التي تـدير شبكة من الرجال "الجيجولو" في برلين ما بعد عام ١٩١٨ في فيلم "مجـرد جيجولو" (١٩٧٩). وقبل وفاتها بفترة قصيرة، منحتها فرنسا أكثر أوسـمتها احترامًا، "وسام الشرف"، ومنحتها شقة في باريس حيث عاشت لمـا يزيـد عن عشرين عامًا. وفيلم جوزيف فيلسماير "مارلين" (٢٠٠٠) يـدور عـن حياتها مع عناصر أخرى مختلقة، وحاولت كاتيا فلينت أن تقتنص بعضًا من هالة مارلين ديتريتش. إن ديتريتش وأسطورتها لا تبقيان فقط في أفلامهـا، ولكن في "ميدان ديتريتش" فـي بـرلين، وفـي أرشـيف مخـصص لهـا في السينماتيك الألماني.

مشاهدات مقترحة:

"الملاك الأزرق" (١٩٣٠)، "مراكش" (١٩٣٠)، "فينوس الشقراء" (١٩٣٢)، "قطار شانجهاى السريع" (١٩٣٢)، "الإمبراطورة الداعرة" (١٩٣٤)، "ديسترى تسافر مرة أخرى" (١٩٣٩)، "رانشو المشهور" (١٩٥٢)، "شاهد اتهام" (١٩٥٧)، "لمسة الشر" (١٩٥٨)، "محاكمات نورمبيرج" (١٩٦١).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Bach, Steven. *Marlene Dietrich: Life and Legend*. Cambridge, MA: Da Capo Press, 2000.

Riva, Maria, ed. *Marlene Dietrich: Photographs and Memories: From the Marlene Dietrich Collection of the Film Museum, Berlin*. London: Thames and Hudson, 2001.

Spoto, David. *Blue Angel: The Life of Marlene Dietrich*. New York: Cooper Square Publishers, 2000.

Stan Jones

ستان جونز

فيرنر هيرتزوج

(ولد باسم فيرنر ستبيتيك، ميونخ، ألمانيا، في ٥ سبتمبر ١٩٤٢).

فيرنر هيرتزوج واحد من الشخصيات الرائدة فى السينما الألمانية الجديدة، ولقد ظل ذا نزعة فردية راديكالية، وصاحب رؤيا سينمائية لما يزيد عن أربعين عامًا. إن أفلامه تثير الاضطراب لأنها تشكك فى أسس المدنية الإنسانية وقيمها. وجذب الاهتمام لأول مرة مع فيلمه "علامات الحياة" (١٩٦٨)، وهو قصة حربية تدور فى جزيرة يونانية، والفيلم يصور التمرد العقيم لجندى فرد ضد الوضع الذى يعيشه، وفاز هيرتزوج بجائزة مهرجان برلين السينمائى الدولى فى ذلك العام عن العمل الأول، بالإضافة إلى جائزة السينما الألمانية عن الفيلم الروائى الطويل المتميز.

وفى فيلم "لغز كاسبر هاوزر" (١٩٧٤) يقدم تعليقًا على القيم الاجتماعية الأساسية، من خلال قصة تاريخية عن طفل غريب لقيط فى ألمانيا القرن التاسع عشر. كما عالج هيرتزوج مسرحية صعبة من تأليف جورج بوشنر من المسرح الألمانى من التيار السائد، وذلك فى فيلم "فويتسك" (١٩٧٩)، والممثل المفضل لدى هيرتزوج هو كلاوس كينسكى، الذى يعتمد على حدته المميزة لكى يصور فى هذا الفيلم دمار رجل بسيط صغير

محاصر فى مجتمع سلطوى عبثى. وفى "نوسفيراتو" (١٩٧٨) إشارة تحية للمخرج إف دابليو مورناو، وفى الفيلم يعطى كينسكى تصويرًا ذا ظلال لشخصية دراكيولا، باعتباره رجلا مفترسًا وحيدًا يغار من ضحاياه على علاقاتهم الإنسانية. ومع كينسكى قام هيرتزوج أيضًا باستكشاف تضخم الذات فى "أجويرا، غضب الرب" (١٩٧٢)، ثم فى "فيتزكارالدو" (١٩٨٢) و"كوبرا فيردى" (١٩٨٧). وفيلم "فيتزكارالدو" قصة مجازية عن النزعة الاستعمارية، حيث يتناول الأحداث التاريخية الحقيقية التى تحيط بالهاجس الذى استولى على البطل ببناء أوبرا على بعد ألف ميل من نهر الأمازون فى أدغال بيرو. وخلال تصوير هذا الفيلم، اشتبك هيرتزوج مع السياسات المحلية الخطرة، ولقى أحد أفراد طاقمه مصرعه خلال تصوير رحلة جموح عبر أمواج النهار. ويتناول فيلم "كوبرا فيردى" تجارة العبيد فى القرن الثامن عشر بين أمريكا الجنوبية وأفريقيا، وفى الفيلم كرر كينسكى دوره كمغامر يلقى مصرعه بسبب طموحه الزائد المستحوذ عليه. وبعد هذا الفيلم، افترق هيرتزوج وكينسكى، حيث أصبح صعبًا بشكل متزايد على المخرج أن يعمل مع الممثل غريب الأطوار.

صنع هيرتزوج أيضًا غدة أفلام تسجيلية شديدة الشخصية فى ألمانيا وأماكن أخرى، كما صنع أعمالا لتليفزيون التيار السائد فى ألمانيا. ومن بين أفلامه التسجيلية المهمة "أفضل عفاريتى – كلاوس كينسكى" (١٩٩٩) عن علاقة العمل العاصفة التى جمعته مع الممثل، و"عجلة الزمن" (٢٠٠٣) عن الدلاى لاما وطقوس التيبت البوذية، و"الماسة البيضاء" (٢٠٠٤) حول استكشاف غابة ممطرة فى منطاد غريب، و"رجل الدببة" (٢٠٠٥) عن ممثل قام بتصوير نفسه وهو يعيش بين الدببة، ولقى مصرعه هو وصديقته على يد أحد هذه الدببة.

مشاهدات مقترحة:

"أجويرى: غضب الرب" (١٩٧٢)، "لغز كاسبر هاوزر" (١٩٧٤)، "ستروشيك" (١٩٧٧)، "فويتسيك (١٩٧٩)، "نوسفيراتو" (١٩٧٨)، "فيتزكارالدو" (١٩٨٢)، "كوبرا فيردى" (١٩٨٧)، "أفضل عفاريتى" (١٩٩٩)، "عجلة الزمن" (٢٠٠٣)، "الماسة البيضاء" (٢٠٠٤)، "رجل الدببة" (٢٠٠٥).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Corrigan, Timothy. *The Films of Werner Herzog*. London: Routledge, 1986.

Doll, Suzi, and Gene Walsh, eds. *Images at the Horizon: A Workshop with Werner Herzog*. Chicago: Facets Multimedia, 2002.

Stan Jones

ستان جونز

بريطانيا العظمى "Great Britain"

تثير أية دراسة للسينما فى بريطانيا العظمى مشكلتين مهمتين، الأولى هى سيطرة السينما الهوليودية، فاللغة الإنجليزية هى اللغة الأولى للسينما البريطانية، ولهوليوود بالطبع. لقد كان انحدار بريطانيا فى القرن العشرين يوازيه صعود الولايات المتحدة كقوة اقتصادية. وكان الفيلم الهوليودى هو من الصادرات الأمريكية المهمة، وترك تأثيرًا مهمًا على تطور السينما فى بريطانيا العظمى، كما كان عقبة أمامها. كما أن عدم وجود حاجز لغوى جعل السوق البريطانية جذابة بالنسبة لهوليوود، كما كان على السينما البريطانية طوال معظم تاريخها أن تنافس هذا الكيان الهوليودى الضخم.

أما المشكلة الثانية فتكمن فى مفهوم "بريطانيا العظمى"، فهى ليست كلاً موحدًا، لكنها مؤلفة من أمم أخرى، من أهمها انجلترا، وأيضًا اسكتلندا وويلز. كما أن أيرلندا الشمالية – التى تشكل مع بريطانيا العظمى كيان "المملكة المتحدة" – كان يجب عليها أن تتنافس مع أفلام المملكة المتحدة الأخرى، بالإضافة إلى صناعة السينما المتنامية فى جمهورية أيرلندا. وعلى المستوى النقدى والجماهيرى، فإن صناعة السينما الإنجليزية (من إنجلترا – المترجم) كانت هى السائدة من خلال قاعدتها الاقتصادية فى لندن، بقدر ما كان يتم النظر إلى إنجلترا باعتبارها معادلة لبريطانيا. ومن التعقيدات الأخرى روابط المملكة المتحدة مع الاتحاد الأوربى، والتى أدت إلى زيادة أفلام الإنتاج المشترك، حيث تندرج عناصر الهوية القومية تحت عنوان أكبر.

وفى الوقت الحالى فإن متوسط إنتاج المملكة المتحدة يدور حول مائة فيلم روائى طويل سنويًا، لكن هذا الرقم يشمل أفلام الإنتاج المشترك التى يشكل نصيب بريطانيا منها قليلا. وفى الثمانينيات، كان المتوسط هو ثلاثة وأربعون فيلمًا فقط، لذلك فإن الأرقام الحالية تمثل ارتفاعًا حقيقيًّا. وكانت التغيرات فى ممارسات التمويل، بالإضافة إلى التأكيد المتزايد على أفلام الإنتاج المشترك، هى الأسباب الرئيسية لتلك الزيادة الواضحة فى الإنتاج. لقد كان التمويل فى السابق مرتبطًا أكثر بالعرض، أو على الأقل بإمكانات العرض، سواء فى دور العرض الجماهيرية أو فى التليفزيون. ويأتى التمويل الحالى أساسًا من "اليانصيب القومى"، ويتم توزيع بعض أموالها على هيئات سينمائية إقليمية مختلفة، والتى تستطيع عندئذ أن تشجع الإنتاج، لكن من النادر أن تتيح منافذ للعرض. ويعتبر القلق حول حالة صناعة السينما البريطانية مسألة تعاود الظهور طوال تاريخ صناعة السينما. وفى الحقيقة أن بريطانيا العظمى تشارك المخاوف من هيمنة هوليوود مع أمم أخرى عديدة، ومع ذلك، وبرغم مركب النقص المتزايد، فإن لدى بريطانيا تاريخًا سينمائيًّا ثريًا ومتنوعًا وناجحًا بدرجة معقولة.

رواد السينما الأوائل

كانت بريطانيا العظمى من بين أوائل من تبنوا تقنية السينما الوليدة. وفى الحقيقة أنه يمكن القول إن تاريخ السينما البريطانية يسبق حتى بداية الأخوين لوميير فى عام ١٨٩٥. إن أوجستين لوبرينس (١٨٤٢-١٨٩٠)، الذى اختفى أثناء عودته من زيارة لشقيقه فى وطنه الأصلى فرنسا – كان مشهورًا بنجاحه فى التجريب فى الصور المتحركة. وحقوق الاختراع التى

تقدم لها لوبرينس، كذلك ما تبقى من أعماله، توحى بنجاح تجاربه، لكن يبدو أن أعماله لم تترك أثرًا حقيقيًا، وتظل هامشًا سينمائيًا مثيرًا للتشويق. على الجانب الآخر، فإن أول عروض لوميير فى لندن فى فبراير ١٨٩٦ هى التى يقال إنها استهلت العرض السينمائى فى بريطانيا العظمى.

ولم يمر وقت طويل حتى بدأت الأفلام المصنوعة فى بريطانيا فى الظهور. وكانت هناك ثلاثة مراكز رئيسية لصناعة هذه الأفلام المبكرة: لندن، ويوركشير، وبرايتون وهوف. ويمكن اعتبار الفترة من ١٨٩٥ حتى ١٩٠٥ ذات إنتاجية وتأثير عظيمين، مع أفلام بريطانية مبكرة تتميز بالإبداع والغزارة مثل مثيلاتها فى فرنسا والولايات المتحدة. وربما كان تأثير تقاليد الصالات الموسيقية هو الذى ساعد السينما البريطانية على الظهور بسرعة فى مجال الريادة العالمية، فمن المؤكد أن قدرًا كبيرًا من مضمون الأفلام كان مستمدًا من فصول الصالات الموسيقية الموجودة بالفعل، وبلا شك فإن الشكلين الجماهيريين تشاركا فى الجمهور، خاصة فى المدن الريفية. وأقام روبرت دابليو بول (١٨٦٩-١٩٤٣) أستوديو على سطح مسرح "الهمبرا" فى ميدان لايسيستر، وكان يستخدم بين الحين والآخر ممثلى وراقصى الصالات الموسيقية فى أفلامه. وهناك شركة لندنية أخرى، هى "شركة ميوتوسكوب وبيوجراف البريطانية"، التى شيدت الأستوديو السينمائى الخاص بها "خلف "صالة تيفولى الموسيقية". وبالإضافة إلى الصالات الموسيقية، فإن فنانى الفانوس السحرى وفنانى الاستعراضات فى أواخر القرن التاسع عشر تبنوا السينما سريعًا باعتبارها شكلا جديدًا من الترفيه.

ومن أهم الرواد السينمائيين فى بريطانيا العظمى سيسيل هيبورث (١٨٧٤-١٩٥٣)، ابن فنان مشهور فى استعراضات الفانوس السحرى. بدأ

هيبورث حياته السينمائية مساعدًا لرائد مهم آخر، هو المخترع – وصانع الأفلام أحيانًا – بريت آكريس (١٨٥٤-١٩١٨)، الذى تعاون مع آر دابليو بول (قبل أن يشب بينهما خصام مرير). وبعد أن عمل لفترة مع المنتج الأمريكى – الذى كان يعمل فى بريطانيا – تشارلز إيربان فى شركة "ماجواير وباوكوس"، أسس هيبورث شركته الخاصة به، مع ابن عمه مونتى ويكس، فى عام ١٨٩٩، باسم "هيبورث وشركاه"، وبنى أستوديو فى الحديقة الخلفية لمنزل فى والتون على نهر التيمس، وهى ضاحية من لندن. وفى عام ١٩٠٤ أصبحت الشركة هى "شركة تصنيع هيبورث"، وحول هيبورث اهتمامه بعيدًا عن الإخراج ليركز فقط على الإنتاج. وكانت شركته وراء عدد من أهم الأفلام المبكرة، وأشهرها هو "الإنقاذ بواسطة روفر" (١٩٠٥) من إخراج لويس فيتزهامون (١٨٦٩-١٩٦١)، ويروى الفيلم قصة "غجرى، يختطف طفلا رضيعًا، ثم إنقاذه، والفيلم يبدو هو الذى ألهم أول أفلام دى دابليو جريفيث "مغامرات دوللى" (١٩٠٨). ومن الناحية التقنية، فإن "الإنقاذ بواسطة روفر" كان إبداعًا مهمًا، كما أنه أعجب الجمهور كثيرًا. وبرغم عناصر الفيلم الرائدة، فإنه وصل بالقرب من نهاية الفترة المبكرة للإبداع البريطانى، لذلك فإنه بدلا من أن يمثل دفعة إلى الأمام، بدا كأنه ذروة الطريقة البدائية لصناعة الأفلام، الطريقة التى كانت فى طريقها للخسوف بسبب التطورات التقنية والاقتصادية فى بلدان أخرى.

كما ترك صناع أفلام بريطانيون آخرون تأثيرهم على تطورات أخرى، ومن الشخصيات المهمة فى برايتون وهوف كان جيمس ويليامسون (١٨٥٥-١٩٣٣)، الصيدلى والمصور الفوتوغرافى الذى بدأ صناعة الأفلام فى عام ١٨٩٧ تحت اسم "شركة كينماتوجراف ويليامسون". ومن أفلامه "نار!"

(١٩٠١) الذى استخدم خدمة المطافئ المحلية فى هوف ليبنى قصة إنقاذ تضمنت لقطات من خارج وداخل مبنى يحترق، وترك هذا الفيلم تأثيرًا واضحًا على الفيلم الأمريكى اللاحق الذى أخرجه إدوين إس بورتر "حياة رجل إطفاء أمريكى" (١٩٠٣). وحقق ويليامسون النجاح بأفلامه الكوميدية بالإضافة إلى أفلام درامية كانت تزداد تعقيدًا حتى عام ١٩١٠، عندما أدت به التغيرات فى النماذج الاقتصادية للسينما العالمية إلى أن يركز على صناعة معدات الكاميرا. كما حقق جورج آلبيرت سميث (١٨٦٤-١٩٨٩) فى برايتون نجاحًا مبكرًا كفنان استعراض الفانوس السحرى، وجلب معه نفس الروح الإبداعية إلى السينما، وأفلامه تبدو أقل تأثيرًا من أفلام معاصريه وأقرانه، لكن تطويراته التقنية هى التى كان لها تأثير أبقى، فقد قدم استخدامًا مبتكرًا للقطات القريبة فى أفلام مبكرة مثل "كما ترى من خلال التليسكوب" (١٩٠٠)، و"نظارة القراءة الخاصة بالجدة" (١٩٠٠)، كما ضمَّن بنجاح فى أفلامه لقطات خدع مثل الحركة العكسية فى "المنزل الذى بناه جاك" (١٩٠٠)، وكان الجزء اللاحق من حياته مكرسًا لتطورات اللون فى السينما من خلال عملية ذات لونين تعرف باسم كينماكلر قام بترويجها مع تشارلز إيربان.

شهد هذا العقد الأول من السينما البريطانية رواد آخرين جديدين بالذكر، مثل آر دابليو بول الذى ذكرناه سابقًا، وأسس شركة "أنيماتوجراف" التى أنتجت عددًا من الأفلام التى صنعها فنانون مهمون، من بينهم الساحر دابيلو آر بوث (١٨٦٩-١٩٣٨)، الذى كانت أفلامه – مثل "عامل الموتور المجهول" (١٩٠٦) – تستخدم فوتوغرافيا الخدع بطريقة جورج ميلييس. كما صنع فرانك موترشو فيلم "سرقة جريئة فى وضح النهار" (١٩٠٣) لشركة "شيفيلد"، وهو فيلم بإيقاع سريع يقال أنه ترك تأثيرًا على فيلم بورتر "سرقة القطار الكبرى" الذى ظهر لاحقًا فى نفس العام.

وبرغم التأثير المبكر للسينما البريطانية، فقد بدا أنها تخبو بينما كانت صناعات السينما الأخرى تصبح أكثر تقدمية وإبداعًا من الناحية التقنية. ومما جعل السينما البريطانية تبدو مسرحية ومتكلفة، والكادر عبارة عن خشبة مسرح كاملة، والحركة بالأسلوب المسرحي هي الطاغية، هو اعتمادها على الاقتباس من الروايات والمسرحيات البريطانية الشهيرة، ومحاولتها استرضاء المشاعر القومية. وعندما تغيرت السوق السينمائية، لم تكن الشركات البريطانية راغبة أو جاهزة للوفاء بالمتطلبات الجديدة للصناعة. لقد كانت الشركات الأمريكية – حتى قبل الحرب العالمية الأولى – تؤسس مكاتب لها في بريطانيا، ووجد أصحاب دور العرض أمامهم الكثير من الأفلام الأمريكية المصنوعة جيدًا. وهكذا توقف معظم الرواد البريطانيون الأوائل عن صناعة الأفلام، وحاول بعضهم الاستمرار مثل هيبورث. وكانت نسخته عن "هاملت" (١٩١٣) التي تستمر ساعة كاملة، دليلا على الاعتماد على الاقتباسات المسرحية. وفي عام ١٩٢٣ قام باقتباس رواية هيلين مانرز "القدوم من خلال الشوفان"، وكان ذلك هو اقتباسه الثاني عن الرواية، وتداعت شركته بسبب الفشل النقدي والتجاري للفيلم. وبرغم أنه كان في جوهره بريطانيًا فيما يخص مادة الموضوع، فإن الفيلم قد تم صنعه بأسلوب عفى عليه الزمن، ولم يستطع أن ينافس الأفلام المصقولة التي كانت تأتي من هوليوود وأماكن أخرى.

نظام الحصص، وأفلامها المصنوعة على عجل، والصوت

كرد فعل للقلق المتزايد بسبب الهيمنة الأمريكية المتسارعة على السوق المحلية للأفلام في بريطانيا، أصدر البرلمان في عام ١٩٢٧ "مرسوم أفلام السينماتوغراف"، وهو أول تدخل حكومي يهدف إلى حماية صناعة السينما البريطانية. وكان إصدار هذا التشريع مرتبطًا بالتطورات في الثقافة

السينمائية البريطانية، والتى انعكست أيضًا فى تأسيس "جمعية الفيلم" فى لندن فى عام ١٩٢٥، والاهتمام النقدى المتزايد تجاه السينما فى الصحافة المطبوعة، بما فى ذلك المجلة السينمائية المتخصصة "كلوزاب" التى ظهرت لأول مرة فى عام ١٩٢٧. وأدخل المرسوم نظام الحصص الذى يقضى بتخصيص حد أدنى من الوقت للأفلام البريطانية فى دور العرض، بدأ برقم ٥ فى المائة فى عام ١٩٢٧، وزاد إلى ٢٠ فى المائة عام ١٩٣٦.

وكان التأثير الفورى لهذا التشريع هو زيادة حادة فى عدد شركات الإنتاج البريطانية، بما فى ذلك "أفلام بريطانيا العالمية" التى أسسها جون ماكسويل كجزء من الشركة المتكاملة رأسيًا "شركة الأفلام البريطانية المتحدة" (ABPC)، كذلك "شركة الأفلام البريطانية – جومون" (GBPC) التى دمجت عددًا من شركات التوزيع والإنتاج والعرض تحت رعاية إيزيدور أوسترر. ثم تهاوت معظم هذه الشركات الجديدة بسبب أن أفلامها كانت ذات جودة متدنية، كما أسرع بذلك قدوم الصوت. ونجحت شركة "أفلام بريطانيا العالمية" بسبب أن أستوديو إلستري الخاص بها تم تزويده مبكرًا بمعدات تسجيل الصوت. أما الشركة الأكبر "شركة الأفلام البريطانية المتحدة"، فقد كانت تتحكم أيضًا فى سلسلة دور العرض البريطانية الكبرى (ABC)، بما يضمن لها منفذًا لعرض أفلامها. كما استطاعت "البريطانية – جومون" البقاء بفضل امتلاكها أيضًا منافذ لعرض الأفلام، بالإضافة إلى صفقة استطاع أوسترر تحقيقها مع المنتج الأمريكى ويليام فوكس، برغم أن الشركة ظلت تحت الإدارة البريطانية. لكن ذلك الاحتفاظ بالإدارة والتحكم لم يكن هو الحال دائمًا فى الصناعة البريطانية، ومن المهم هنا أن نذكر أن نظام الحصص كان ينطبق على الأفلام التى يتم إنتاجها بواسطة شركة مؤسسة فى الإمبراطورية البريطانية وليس بشركة تديرها بريطانيا بشكل خاص. وأدى ذلك إلى زيادة

فى عدد الأفلام المنتجة على عجل للعرض بنظام الحصة، وكان معظمها يتم صنعه فى فروع لشركات أمريكية كبرى، سواء فى بريطانيا، أو فى كندا فى بعض الحالاتّ. وبينما كان العديد من النقاد يستهجنون الأغلب الأعم من هذه الأفلام السريعة، فما لاشك فيه أنها أحدثت ازدهارًا فى الإنتـــاج الـــسينمائى البريطانى. وفى الحقيقة أن أصحاب العرض كان يتجاوزون فى أحيان كثيرة متطلبات الحصص التى تم إقرارها.

وشهدت تلك الفترة ثقافة سينمائية حية وممتدة فى بريطانيا، فقد ظهـــر العديد من الشخصيات المهمة آنذاك الذين تركـــوا تـــأثيرهم فـــى الـــسينما البريطانية خلال العقود التالية. وانـــضمت "البريطانيـــة – جومـــون" إلـــى أستوديوهات جينز بورو فى عام ١٩٢٧، وأصبح مايكل بـــالكون (١٨٩٦-١٩٧٧)، المشارك فى تأسيس هذه الأســـتوديوهات، رئـــيس قـــسم الإنتـــاج للشركتين. وركزت "جومون البريطانية" على أفلام "الجودة"، بينما كان على جينزبورو أن تصنع الأعمال ذات الجاذبية الجماهيرية. ومن بين المخرجين الذين عملوا تحت إدارة بالكون فى جينزبـــورو، كـــان ألفريـــد هيتـــشكوك (١٨٩٩-١٩٨٠)، الذى كان قد بدأ فى صناعة السينما فـــى عـــالم تـــصميم وصنع عناوين الأفلام لمكتب لندن لشركة "فيماس بلايرز – لاسكى" (التـــى أصبحت باراماونت فيما بعد). وعندما تركت الشركة لندن، انتقل هيتـــشكوك إلى جينزبورو، حيث وجد فرصة لمشاهدة الأفلام ذات المصدر الألمانى من خلال روابط الشركة مع "أوفا". وكجزء من عمله فـــى جينزبـــورو، كـــان هيتشكوك موجودًا فى موقع تصوير فـــيلم إف دابليـــو مورنـــاو "الـــضحكة الأخيرة" (١٩٢٤)، وتأثير التعبيرية الألمانية واضح فى أعماله البريطانيـــة الأولى، مثل فيلم "الساكن" (١٩٢٧).

أخرج هيتشكوك أول فيلم روائى طويل ناطق بريطانى، وهو "ابتـــزاز" (١٩٢٩)، وفى الحقيقة أنه صور نسختين للفيلم فى وقت واحد، إحداهما ناطقة، والأخرى صامتة، حيث إن العديد من دور العرض لم تكن مجهزة بعد بتقنيـــة الصوت. تم صنع الفيلم لشركة "بريطانيا العالمية"، التى كانت قـــد اختطفـــت هيتشكوك من شركة جينزبورو بعقد كبير، متوقعة أن يقوم بتصوير جزء من الفيلم فقط بالصوت، لكنه قام بتصوير معظم الفيلم بهذه التقنية. حقــق الفـــيلم نجاحًا نقديًا وتجاريًا هائلا، حتى مع مجلة "كلوزاب" التى كان نقادها فى العادة يتعاملون مع الأفلام البريطانية بقسوة، لكنها هذه المرة امتدحت الفيلم. وبعد أن انتهى هيتشكوك من ارتباطاته مع "بريطانيا العالمية"، عاد إلى بالكون ليـــصنع أفلامًا أخرى، مثل "الرجل الذى كان يعرف أكثر من الـــلازم" (١٩٣٤) و"٣٩ خطوة" (١٩٣٥) لشركة جومون البريطانية. وبعد أن انتقل بـــالكون ليـــصبح رئيس الإنتاج لدى شركة "إم جى إم – البريطانية"، صنع هيتشكوك فيلم "السيدة تختفى" (١٩٣٨) لشركة جينزبورو، برغم أن تعاقد الفيلم كان مع "إم جى أم"، وكان هذا هو ثالث سيناريو يكتبه فرانك لاونـــدر (١٩٠٦-١٩٩٧) وســـيدنى جيليات (١٩٠٨-١٩٩٤)، اللذان استمرا فى المساهمات المهمة فـــى الـــسينما البريطانية فى الكتابة والإخراج والإنتاج حتى السبعينيات.

وساعدت جومون البريطانية وجينزبورو فى الحياة الفنية لأشـــخاص مهمين آخرين فى السينما البريطانية، مثل المخـــرجين أنطـــونى أســـكويث (١٩٠٢-١٩٦٨) وفيكتور سافيل (١٨٩٥-١٩٧٩). وكان أسكويث عـــضوًا مؤسسًا لجمعية الفيلم، واستطاع الحصول على معرفة مباشرة بهوليوود مـــع معرفته بالسينما الأوربية. وتشير حياته الفنية المبكرة إلى أنه كـــان واعـــدًا، لكنه لم يجد الكثير من الترحيب النقدى، وفى عـــام ١٩٣٢ التحـــق بـــشركة

جينزبورو، حيث اشترك فى مشروعات ومهام مختلفة. وفى أواخر الثلاثينيات اشترك فى إخراج "بيجماليون" (١٩٣٨) فى اقتباس عن مسرحية جورج برنارد شو، وبطولة النجم ليزلى هوارد. وأخيرًا حقق أسكويث مع هذا الفيلم انطلاقته لقدر أكبر من التقدير مع أفلام مثل "فانى بجوار مصباح الغاز" (١٩٤٤)، لشركة جينزبورو، و"أهمية أن تكون جادًا" (١٩٥٢)، من بطولة مايكل ريدجريف (١٩٠٨-١٩٨٥)، بالإضافة إلى أفلام اشترك فيها مع كاتب السيناريو تيرانس راتيجان، بما فيها "فتى وينسلو" (١٩٤٨) و"نسخة براونينج" (١٩٥١). (يمكن ترجمة اسم هذا الفيلم الأخير للمعنى الذى يحمل تورية "النسخة التى تزداد اصفرارًا" - المترجم).

وكانت شركتا جينزبورو وجومون البريطانية صاحبتى إسهام كبير فى الحياة الفنية المبكرة للمخرج فيكتور سافيل، الذى دخل عالم السينما لأول مرة كمنتج مع مايكل بالكون فى فيلم "امرأة لامرأة" (١٩٢٣) من إخراج جراهام كاتس. وعندما أصبح بالكون رئيس الإنتاج فى شركة جومون البريطانية، أصبح سافيل أكثر المخرجين غزارة فى صنع الأفلام لدى الشركة، بأفلام مثل "هيندل يستيقظ" (١٩٣١) و"دائم الخضرة" (١٩٣٤). وبعد فترة قصيرة كمنتج مستقل، وجد سافيل نفسه ينتج الأفلام لشركة "إم جى إم"، مثل "القلعة" (١٩٣٨)، وهو اقتباس بالغ النجاح من إخراج الأمريكى كينج فيدور، ثم الفيلم الأكثر نجاحًا "وداعًا مستر تشيبس" (١٩٣٦) من إخراج سام وود. ومع بداية الحرب العالمية الثانية انتقل سافيل إلى هوليوود، حيث استمر فى إنتاج الأفلام ثم إخراجها لشركة "إم جى إم" - فيما عدا فترة قصيرة قضاها كمخرج لدى شركة كولومبيا - حتى عودته إلى بريطانيا لفترة قصيرة ليصور أفلامًا بين عامى ١٩٤٩ و ١٩٥٢، ثم عاد إليها بشكل دائم فى عام ١٩٦٠.

وكان النجاح الذى حققه فنانون مثل سافيل، وشركات مثل جومون البريطانية وبريطانية العالمية، قد تجاوزه نجاح رائد لفيلم من صنع شركة مستقلة مرتبطة مع شركة يونايتد أرتيستس، ذلك هو "الحياة الخاصة لهنرى الثامن" (١٩٣٣) من إخراج ألكسندر كوردا، ومن إنتاج شركته "أفلام لندن". كانت يونايتد أرتيستس راغبة فى أن تصنع فيلمًا بريطانيًا يلقى قبولا فى السوق الأمريكية، وأصبح هذا الفيلم بالفعل هو أكبر نجاح بريطانى عالمى حتى ذلك الحين. وبرغم حقيقة أن كوردا كان مجريًّا، وفشل فى فترة سابقة فى أن يشق طريقه فى هوليوود، فقد كان موضوع هذا الفيلم بريطانيًّا خالصًا، وأدى نجاحه إلى حماس متجدد فى صناعة السينما البريطانية، وأشار إلى أن من الممكن لها أن تنافس هوليوود. وتميز فيلم كوردا بأنه أول فيلم بريطانى يفوز بجائزة أوسكار عندما فاز تشارلز لوتون بجائزة أفضل ممثل. ولسوء الحظ، فإن أفلام كوردا التالية لم تستطع أن تحقق نجاحًا مماثلا، وسرعان ما خبا حماس الصناعة وتفاؤلها عندما لم تستطع أن تستمر فى إنتاج أفلام "البرستيج"، وبدا أنه ليس هناك نجاح وشيك آخر يمكن أن تحققه فى السوق الأمريكية. ومن المفارقات أن أفلام الحصص المصنوعة على عجل كانت هى المجال الذى بدأ فيه الجيل التالى من مواهب السينما البريطانية، مثل مايكل باول (١٩٠٥-١٩٩٠) من المخرجين، وهناك من الممثلين لورانس أوليفيه (١٩٠٧-١٩٨٩)، وفيفيان لى (١٩١٣-١٩٦٧)، وجون ميلز (١٩٠٨-٢٠٠٥)، وجيمس ميسون (١٩٠٩-١٩٨٤)، وجميعهم وجد الفرصة فى ذلك القطاع ذى الميزانية المنخفضة.

وبينما استمرت الشركات البريطانية المرتبطة مع شركات أمريكية فى صنع أفلام سريعة ذات ميزانيات منخفضة، فإن الشركات البريطانية

استثمرت بكثافة أكثر فى الأفلام ذات التكاليف المرتفعة التى تهدف لغزو السوق الأمريكية. وانتقل أسكويث إلى شركة أفلام لندن ليصنع فيلم "ليالى موسكو" (١٩٣٥)، بينما كانت شركة "أفلام فيكتور سافيل" من بين الشركات التى صنعت أفلامًا من إخراج كوردا فى تلك الفترة. وفى عام ١٩٣٧، انفجرت هذه الفقاعة، وأنهت تمامًا فى عام ١٩٣٨. وكانت أستوديوهات دينهام – التى أسسها كوردا لإنتاج أفلام "البرستيج" – تخسر المال، لتندمج أخيرًا مع أستوديوهات باينوود التى يملكها جيه آرثر رانك. وصدر مرسوم الأفلام السينماتوغرافية الثانى فى يوليو ١٩٣٨، وكان من بين لوائحه محاولة لإنهاء صنع أفلام الحصص السريعة وذلك بوضع حد أدنى للتكاليف ٧٥٠٠ جنيه استرلينى، والسماح بالأفلام التى تتكلف ثلاثة أضعاف هذا الحد الأدنى لكى تتأهل لمضاعفة تقييم الحصص. لكن لم يكن لهذا المرسوم تأثير بسبب بداية الحرب العالمية الثانية، وفى أعقاب انخفاض حاد فى الإنتاج بعد حالة الازدهار فى عام ١٩٣٧.

جون جريرسون والحركة التسجيلية

فى توازٍ مع تطورات صناعة الأفلام الروائية الطويلة، كان هناك رد فعل مؤثر آخر فى السينما البريطانية تجاه هيمنة السينما الأمريكية. كانت هى حركة السينما التسجيلية البريطانية، بقيادة الاسكتلندى جون جريرسون (١٨٩٨-١٩٧٢)، التى قدمت ردًا مميزًا على هوليوود، بالتركيز على الحقائق والمعلومات العامة. درس جريرسون فى الولايات المتحدة بمنحة من روكفلر بين عامى ١٩٢٣ و ١٩٢٧، وفى تلك الفترة تطور اهتمامه بوسائل الاتصال الجماهيرية ، حيث أدرك فيها إمكانية تعليم الجماهير والتأثير فى الرأى العام. لقد رأى جريرسون أنه بواسطة صنع أفلام لا تعتمد على

عائدات شباك التذاكر، هناك إمكانية لمعالجة القضايا الاجتماعية والسياسية التي لا يبدو أن من المحتمل تناولها في صناعة السينما التجارية. لكن اعتماده على الحكومة والرعاة خلق قيودًا على مادة الموضوع، ومعظم الأفلام التي صنعت تحت رعاية تبدو كأنها تدريبات في العلاقات العامة أكثر منها سينما تقدم أي تحليل اجتماعي أو سياسي حقيقي. ومع ذلك فإن عديدًا من النقاد يرون أن تأثير جريرسون كان حاسمًا في تطور السينما البريطانية. لقد كانت نظرته إلى السينما التسجيلية سببًا في إرساء توجه "واقعي" باعتباره أحد الاتجاهات الأساسية داخل السينما البريطانية، وهذا هو النقيض تمامًا للنزعات الهروبية التي نراها في أفلام "البرستيج" في السينما التجارية في بريطانيا خلال الثلاثينيات.

أخرج جريرسون فيلمًا واحدًا فقط هو "النازحون" (١٩٢٩)، وهو فيلم تسجيلي عن صيد سمك الرنجة في بحر الشمال. وفي عام ١٩٢٩، ساعد في تأسيس وحدة السينما التسجيلية في "هيئة التسويق الإمبراطورية" تحت إدارة سكرتير الهيئة ستيفن تالينتس. إن تطور مثل هذه الوحدات السينمائية الرسمية والتابعة للقطاع العام هو مكون رئيسي في تاريخ سينما بريطانيا العظمى، وساعد كنموذج للتطورات التالية في كل من القطاع العام والخاص. وفي عام ١٩٣٣ تم تفكيك هيئة التسويق الإمبراطورية، وانتقلت وحدة السينما إلى مكتب البريد العام (GPO)، وفي أعقاب اندلاع الحرب العالمية الثانية، تم ضم الوحدة إلى وزارة الإعلام، وأصبحت "وحدة سينما التاج". وفي عام ١٩٤٠ كان جريرسون في كندا يساهم في تأسيس هيئة السينما القومية.

وبرغم ارتباط حركة السينما التسجيلية في بريطانيا العظمى بما هو "حقيقي"، فقد كانت شكلا إبداعيًا، فيما يتعلق بالجماليات، كما كانت تساهم

بحيوية فى تطور سينما قومية ذات سمات محددة. ومع أفلام مثل "بريطانيا الصناعية" (١٩٣٣)، أدخل جريرسون أسلوب التعليق من خارج الكادر من بداية الفيلم إلى نهايته، وبدا أن هدفه هو تعليم الجماهير. كان فيلم "بريطانيا الصناعية" أصلاً من إخراج روبرت فلاهرتى، وقام جريرسون بإقناع جومون البريطانية بتوزيع الفيلم، لكن سبب عدم الرضا عن طريقة فلاهرتى، خاصة فيما يخص ميول الأمريكيين تجاه الصور البطيئة المتأملة، قام جريرسون بتصوير مادة إضافية، وأضاف التعليق المميز لأعماله. أما الفيلمان اللذان أنتجهما مكتب البريد العام، وهما "وجه من الفحم" (١٩٣٥) من إخراج ألبيرتو كالفاكانتى (١٨٩٧-١٩٨٢)، و"بريد الليل" (١٩٣٦) من إخراج هارى وات (١٩٠٦-١٩٨٧) وبازيل رايت (١٩٠٧-١٩٨٧)، فقد استخدما شعر دابليو إتش أودين، وموسيقى بينجامين بريتين، فى محاولة لجمع اهتمامات جمالية أكثر شكلية، إلى معالجة تجعل الفيلم "بريطانيًا". ومن الشخصيات التى برزت فى الحركة التسجيلية البريطانية كان كالفاكانتى، الذى أعقب جريرسون فى إدارة وحدة مكتب البريد العام فى عام ١٩٣٧، وهمفرى جينينجز (١٩٠٧-١٩٥٠) الذى اتهمت أعماله المشتركة المبكرة مع كالفاكانتى فى مكتب البريد العام بأنها مغرقة فى التجريب. لقد كان كالفاكانتى برازيلى المولد قد انخرط مع السينما الطليعية الفرنسية فى العشرينيات، بينما كان جينينجز حداثيًا وسرياليًا رائدًا، مع اهتمامات بالفن التشكيلى، والشعر، والمسرح، بين اهتمامات أخرى.

لمع جينينجز بحق فى أفلامه التسجيلية التى صنعها خلال فترة الحرب، وكانت إسهاماته فى جهود وحدة سينما التاج من أهم إنجازاتها التى ناقشها النقاد، مثل "أنصت إلى بريطانيا" (١٩٤٢) فى إخراج مشترك مع

ستيوارت ماكليستر، وهو فيلم بدون تعليق، ويعتمد بدلا من ذلك على مونتاج التداعى الذى يربط بين صور مختلفة من خلال الأصوات، ليخلق إحساسًا بالترابط الاجتماعى من خلال ملاحظة الجماهير. ويمتد فيلم "اندلعت النيران" (١٩٤٣) بتعريف السينما التسجيلية وذلك بتقديم لقطة روائية متخيلة فى أسلوب تسجيلى من أجل اقتناص واقع لندن تحت نيران وقصف الطائرات الألمانية. ويأتى فيلم "يوميات إلى تيموثى" (١٩٤٥) بعد نهاية الحرب، لكنه بلا شك فيلم تسجيلى عن زمن الحرب. يستخدم الفيلم يوميات متخيلة للطفل تيموثى الذى ولد فى عام ١٩٤٤، وكان عامه الأول مرتبطًا بنهاية الحرب، وهو "يراقب" الأمة وهى تتعامل مع المستقبل وتعزز الإحساس الجماعى، وذلك هو جوهر كل أفلام جينينجز.

إنتاج السينما الروائية الطويلة خلال الحرب

فى عام ١٩٤٠ قام كالفاكانتى بالرحيل عن وحدة سينما التاج لكى يصبح منتجًا مشاركًا ومخرجًا فى أستوديوهات إيلينج. وعندما تكون مثل هذه الشخصية فى حركة السينما التسجيلية البريطانية قادرة على العمل داخل إحدى شركات الإنتاج التجارى الوليدة فى البلاد، فإن ذلك يعزز تأثير الواقعية التسجيلية على مستقبل السينما البريطانية. وعندما تولى بالكون إدارة إيلينج فى عام ١٩٣٨، جلب عددًا من المخرجين التسجيليين كجزء من محاولته جعل الأستوديو يصنع أفلامًا تعكس على نحو أكثر دقة الشخصية القومية مما كان عليه الحال من قبل. وكانت أستوديوهات إيلينج هى واحدة من ثلاثة أستوديوهات بريطانية فقط من فترة ما قبل الحرب، واستمرت فى العمل خلال الحرب، مع أستوديوهات لندن التى يملكها كوردا، وجينزبورو. صنعت هذه الأستوديوهات الثلاثة أفلامًا تدعم المجهود الحربى، وتعزز الإحساس

الجماعى، من خلال تقديم حياة الناس البريطانيين العاديين فى فترة الحـرب. والفيلم الذى قد يكون الأفضل تجسيدًا لهذا التناول هو فيلم شركة جينزبـورو، وذو العنوان الدال "ملايين مثلنا" (١٩٤٣)، من سـيناريو وإخـراج لاونـدر وجيليات. والفيلم يركز أساسًا على مجموعة من النساء العاديات اللاتى تعملن فى مصنع طائرات خلال الحرب، وهو يستخدم مواضعات عديدة مستقاة مـن التقاليد التسجيلية، ويشير إلى الأهمية المتزايدة للواقعية الاجتماعيـة كإحـدى السمات المميزة للسينما البريطانية. تلك الأهمية للحيـاة العاديـة وللإحـساس الجماعى واضحة أيضًا فى فيلم كالفاكانتى لشركة إيلينج "هـل مـضى اليـوم بشكل حسن؟" (١٩٤٢)، وفيه قرية صغيرة فى أوكسفوردشاير يتـسلل إليهـا النازيون، وعندما يدرك أهل القرية ذلك فإنهم يصدون الهجوم. والفيلم يجمـع بين عناصر مثالية للحياة اليومية فى القرية، مع لحظات من الأكشن والعنـف، ويعزز الطريقة التى تنعكس بها الشخصية القومية.

وبينما كان الاتجاه إلى الواقعية عنصرًا مهمًا للسينما البريطانية فى تلك الفترة، فإنه لم يكن الخيار الوحيد الـذى سـعى إليـه المنتجـون وفـضله المتفرجون. لقد قيل أن النقاد يحتفون بالواقعية، لذلك فإن الأفلام التى تطابقت مع المثل الواقعية هى التى تلقت معظم الإطراء النقدى، خاصة فى المناقشات ذات العلاقة بالسينما القومية، سواء فى تلك الفترة أو بين جيـل تـالٍ مـن الدارسين والنقاد. لكن بالنسبة لرواد السينما فإن الإجماع لم يكن واضحًا: لقد صنعت شركة جينزبورو العديد من أفلام الميلودراما الهروبية الجماهيرية فى تلك الفترة، كما أن إبهار أفلام كوردا فى الثلاثينيات لم يختفِ فـى أعقـاب الهبوط الذى حدث فى أواخر هذا العقد. وبـرغم أن ميلودرامـات شـركة جينزبورو كانت تواجه انتقادًا بأنها متكلفة، وذات أماكن غرائبية أو من ماضٍ "خيالى"، فقد كانت تملك جاذبية خاصة للجماهير، وبشكل خـاص جمهـور

النساء الذى جلبت له الحرب استقلالا اقتصاديًا وجنسيًا جديدًا. وأصبح نجوم مثل جيمس ميسون (١٩٠٩-١٩٨٤) ومارجريت لوكوود (١٩١٦-١٩٩٠) يجسدون عناصر من رغبة جنسية لم تعرفها السينما البريطانية مــن قبــل. والطبيعة الميلودرامية الهروبية لأفلام شركة جينزبورو فى فترة الحرب ربما كانت أكثر وضوحًا فى فيلم "سيدة الأقمار السبعة" (١٩٤٥) من إخراج آرثر كرابترى، والذى يدور فيما يبدو أنه زمن الثلاثينيات، فى فلورنسا، لكنه يبدو مزيجًا غرائبيًا من شخصيات نمطية من جنوب أوربا، وسلوكيات ولهجــات إنجليزية. وبرغم التواءاته السردية، فإنه حقق نجاحًا تجاريًا، بما يشير إلــى سعادة الجمهور البريطانى بالغرق فى الاصطناع والنزعة الهروبية.

ومن الذين قدموا هذا الاصــطناع مايكــل بــاولو (١٩٠٥-١٩٩٠) وشريكه إيميرك بريسبيرج (١٩٠٢-١٩٨٨)، كان باول قد أخــرج بالفعــل عددًا من أفلام الحصص السريعة وذات الميزانيات المنخفضة قبل أن يتعاون لأول مرة مع بريسبيرجر فى عام ١٩٣٩، وكانت أفلامهما الروائية الدعائية الأولى خلال فترة الحرب تتضمن "٤٩ مكرر"، الذى يدور فى كنــدا ومــن بطولة لورانس أوليفييه، وساعد هذا الفيلم على تأسـيس شــهرتهما، لكــن أفلامهما المبهرة التى صنعاها فى شركتهما الخاصة "آرشــرز" هــى التــى جعلتهما شخصيتين مهمتين فى السينما البريطانية. وفيلمهما الروحى الغامض "حدوتة كانتربرى" (١٩٤٤) يدور حول مجموعة من الحجاج الذين يرحلون إلى كاتدرائية كانتربرى على خلفية الحرب العالمية الثانية، وهذا الفيلم يوضح رغبة المخرجين فى الخروج على الحدود المألوفة سرديًا وبــصريًا. وفــى "نرجس الأسود" (١٩٤٧) و"الحذاء الأحمر" (١٩٤٨)، عمل الاثنان بــشكل أكثر تجسيدًا داخل الأسلوب التعبيرى للسينما، والفيلم الأول دراما حسية تدور

فى جبال الهيمالايا، بينما يدور الثانى فى عالم الباليه، حيث تجد راقصة باليه شابة نفسها ممزقة بين الحب والطموح.

وفى أفلام "الجودة" الأخرى فى تلك الفترة، انعكـاس لهـذه العلاقـة الديناميكية بين الطريقتين الواقعية والتعبيرية. وعلى سبيل المثال فإن فيلمًا قد يبدو للوهلة الأولى فيلم "تراث" تاريخيًا، هو فيلم لورانس أوليفييـه "هنـرى الخامس" (١٩٤٤)، يستخدم مسرحية شكسبير لكى يصنع فيلمًا دعائيًا. وقيادة هنرى للجيش الإنجليزى الذى يهزم عدوًا أوربيًا بعد عبور القناة الإنجليزية، لها ما يوازيها فى الأحداث المعاصرة، خاصة حملة نورماندى. والفيلم ذاتـه يحمل إهداء إلى "فرق الفدائيين المحمولة جوًا لبريطانيا العظمى"، بما يجعل الارتباط أكثر صراحة ووضوحًا. ومع ذلك فإن هذا الفيلم الملـون المبهـر يعمل أيضًا كشكل من أشكال الترفيه الجماهيرى، ويخطو بثبات فى عناصر بريطانيا التراث التى استكشفها كوردا قبل عقد من الزمن.

كان فيلم "هنرى الخامس" من إنتاج شركة أفلام "تو سيتيس" (مدينتان)، التى تأسست فى عام ١٩٣٧ تحت إدارة الإيطالى فيليبو ديل جوديتشى. ومثل المجرى المولد كوردا، فإن ديل جوديتشى كان رجلا غير بريطـانى يقـود شركة تركز أساسًا على صنع أفلام بريطانية فى جوهرها. ولكـى يـضمن تمويلا كافيًا لهذا الفيلم الطموح، فإنه سمح لمنظمة رانك أن تحـصل علـى حصة حاكمة فى شركة "تو سيتيس"، وكانت تلك واحدة من استحواذات عديدة لشركة رانك التى استمرت فى التوسع، والتى كانت تحت قيادة مؤسسها جيه آرثر رانك الشركة السينمائية البريطانية المهيمنة منـذ الثلاثينيـات وحتـى الستينيات. وبحلول عام ١٩٤٦ كانت شركة رانك تملك خمسة أستوديوهات، وعددًا من شركات الإنتاج، وذراعًا لتوزيع الأفلام، وما يزيد على ٦٥٠ دار

عرض. وأعطى هذا التكامل الرأسى للشركة مكانًا متميزًا فى بريطانيا تمكن مقارنته بالشركات الكبرى فى هوليوود فى الولايات المتحدة. وكان من بين الشركات التى استحوذت عليها رانك، شركة جينزبورو فى عام ١٩٣٦، واستمرت هذه الأخيرة تدار بشكل مستقل نسبيًا طوال عام كامل، لكن منذ عام ١٩٤٦ بدأت رانك فى التدخل المباشر فى عمليات الأستوديو، لتفقد استقلاليتها تدريجيًا، وأصبحت "منظمة رانك" تشير إلى مرحلة حيث أصبحت النزعة السائدة شيئًا فشيئًا هى صنع الأفلام ذات الجاذبية الجماهيرية، وليس الأفلام الإبداعية.

سينما ما بعد الحرب

أعطى نجاح سينما فترة الحرب انطباعًا بأن سينما بريطانيا العظمى قد وصلت إلى مستوى جديد من النضج، وأن من المنتظر أن تزدهر وربما تتخلص من ظل هوليوود. وكان هناك بعض النجاح الملحوظ، بما فى ذلك فيلمان مأخوذان عن روايتين قصيرتين من تأليف جراهام جرين (١٩٠٤-١٩٩١)، الأول هو "برايتون روك" (١٩٤٧) من إخراج جون بولتنج، وبطولة الشاب ريتشارد أتينبرو (ولد عام ١٩٢٣) فى دور بينكى براون، المراهق زعيم عصابة بلطجية برايتون. أما الثانى فهو الرجل الثالث" (١٩٤٩) من إخراج كارول ريد (١٩٠٦-١٩٧٦)، وهو فيلم تشويق يدور فى فيينا التى قسمت بعد الحرب، ومن بطولة جوزيف كوتون وأورسون ويلز، ويقول البعض أن هذا الفيلم هو أعظم فيلم بريطانى فى التاريخ. لكن بينما كانت السنوات التالية للحرب مباشرة تعد بقدر كبير من الآمال، فإن تلك الفترة لم تفِ بالضرورة بالتوقعات منها. فبحلول الخمسينيات كانت السوق

البريطانية محكومة بشركتين: رانك، وشركة الأفلام البريطانية المتحدة، كما أن جمهور السينما تناقص بعد أن كان قد وصل إلى الذروة خلال الحرب. وكان تدخل رانك المتزايد فى شركة جينزبورو يعنى أن التكاليف يمكن التحكم فيها بعد الاندماج بينها، وبذلك يمكن الإنفاق بسخاء على أفلام الجودة التى يصنعها مخرجون لهم أسماء كبيرة، بينما الأغلب الأعم من إنتاج الشركة سوف يملأ برامج دور العرض المملوكة لشركة رانك. كما كانت رانك تأمل أيضًا فى أن تغزو السوق الأمريكية، ورأت أن الملاحم ذات الميزانيات الكبيرة هى الوسيلة لتحقيق ذلك. وكان نتيجة ذلك أن عددًا من مخرجى بريطانيا المهمين أصبحوا متعاقدين مستقلين مع رانك، ليصنعوا أفلامًا مثل "نرجس الأسود" و"الحذاء الأحمر" من إخراج باول وبريسبيرجر، و"لقاء عابر" من إخراج ديفيد لين (١٩٠٨-١٩٩١) الذى نجح فيلمه التالى أيضًا "آمال عظيمة" (١٩٤٦).

غادرت معظم الشخصيات المهمة شركة جينزبورو بعد أن بدأت رانك التدخل فيها فى عام ١٩٤٦، وقامت رانك بتعيين سيدنى بوكس رئيسًا جديدًا لشركة جينزبورو، على أمل أن يستطيع بوكس الاستمرار فى صنع الميلودراما الناجحة تجاريًا للشركة. لكن بوكس كان أكثر اهتمامًا بالواقعية الاجتماعية، وشهدت فترة قيادة بوكس - بسبب العقبات العديدة بسبب مشكلات تنظيمية - انحدارًا حادًا فى جاذبية الشركة فى شباك التذاكر، حتى قامت رانك بإغلاق جينزبورو فى عام ١٩٥٠. وكان من بين قرارات بوكس خلال فترته القصيرة تعيين شقيقته بيتى بوكس (١٩١٥-١٩٩٩) رئيسًا لأستوديو إيسلينجتون التابع لشركة جينزبورو. وبينما جاهدت بيتى فى ظل ظروف صعبة، فإنها أسست نفسها كمنتجة مهمة، وعندما أُغلقت جينزبورو

استمرت فى العمل مع شركة رانك فى أستوديوهات باينوود. وكان نجاحها الأكبر فى فيلم "طبيب فى المنزل" (١٩٥٤) وهو الأول من سلسلة استمرت طويلاً، وكان من بطولة ديرك بوجارد (١٩٢١-١٩٩٩)، الذى كان نجاحه فى دور الطبيب سببًا فى أن يصبح "معبود دور العرض". وسيطر بوجارد على شباك التذاكر البريطانى، والاستفتاءات الجماهيرية، طوال معظم الخمسينيات، واستمر فى دور الطبيب فى ثلاثة أفلام لاحقة، بالإضافة إلى بطولة فيلم آخر من إنتاج بيتى بوكس، هو "قصة مدينتين" (١٩٥٨) المقتبس عن رواية ديكنز. وتميزت حياة بوجارد اللاحقة بأدوار أكثر جدية، بدأت مع "الضحية" (١٩٦١)، وهو أول فيلم بريطانى يتناول المثلية الجنسية بصراحة، بالإضافة إلى فيلمى جوزيف لوزى (١٩٠٩-١٩٨٤) "الخادم" (١٩٦٣) و"الحادث" (١٩٦٧).

كانت شهرة بوجارد فى الخمسينيات مرتبطة باشتراكه فى أفلام نمطية، التى أصبحت مادة تجارية ثابتة فى السوق البريطانية. وكانت أستوديوهات إيلينج تحت قيادة مايكل بالكون قد استمرت فى فترة ما بعد الحرب فى التركيز على تصوير الشخصية البريطانية. وكان للأستوديو تمويل جيد وتوزيع مضمون فى صفقة مع شركة رانك، ساعدته كثيرًا على الاستقلالية، لذلك فإن رؤية بالكون الشخصية هى التى قادت الشركة إلى حد كبير. وكان الازدهار الحقيقى للأستوديو فى نمط الفيلم الكوميدى، خاصة فى ظهور ما أصبح معروفًا فيما بعد باسم "كوميديا إيلينج".

وعندما بيعت أستوديوهات إيلينج إلى "بى بى سى" فى عام ١٩٥٥، كشف بالكون عن لوحة مكتوب عليها: "هنا وخلال ربع قرن صنعت عديد من الأفلام التى تعرض صورة بريطانيا والشخصية البريطانية". وتلك بالفعل

هى الحساسية التى كانت الدافع وراء كوميديات إيلينج وطابعها الخاص بها، والتى اقتنصت ذلك الإحساس الطريف بالبريطانية، وتستخدم شخصيات نمطية قومية، وتضع شخصيات واقعية غير متوقعة، وهى عادة تصور نضال الرجل العادى ضد السلطة. كانت إيلينج قد صنعت من قبل كوميديات فى عام ١٩٤٩، ومع أفلام تعاقبت وراء بعضها مثل "جواز سفر إلى بيمليكو" (هنرى كورنيليوس)، و"ويسكى جالورى!" (ألكسندر ماكيندريك) و"قلوب طيبة وأكاليل" (روبرت هامر)، تأسست كوميديا إيلينج بقوة. تبع ذلك نجاحات متوالية، بما فى ذلك أفلام ماكيندريك "الرجل فى البدلة البيضاء" (١٩٥١)، "ماجى" (١٩٥٤)، "قاتلو السيدة" (١٩٥٥)، وفيلم تشارلز كريشتون "شلة لافندر هيل" (١٩٥١). وبينما تمتعت كوميديات إيلينج بالنجاح فى كل من السوق الأمريكية والأوربية، فقد كان لدى بالكون الأمل فى أن يصنع أفلامًا تساعده على تصدير رؤيته الخاصة عن الشخصية البريطانية. لكن فيلم سيرة الحياة من إخراج تشارلز فرند "اسكتلندى من القطب" (١٩٤٨)، وفيلم بازيل ديردين "المصباح الأزرق" (١٩٥٠) وهو فيلم تشويق نجح داخل بريطانيا، لم يستطعا أن يحققا التأثير الذى كان بالكون يأمل فيه. ومع هبوط السوق البريطانية خلال الخمسينيات، أصبحت السوق الخارجية أكثر مهمة اقتصاديًا للشركات البريطانية، لكن عدم قدرة بالكون على التواؤم مع هذه الأسواق هو ما أدى فى النهاية إلى إغلاق أستوديوهات إيلينج فى عام ١٩٥٥.

وهناك نجح كوميدى بريطانى خاص جاء مع سلسلة أفلام "استمر"، التى صنعها فريق مكون من المنتج بيتر روجرز والمخرج جيرالد توماس، وهى السلسلة التى بدأت بفيلم "استمر يا شاويش" (١٩٥٨)، والذى أدخل عددًا

من الميول إلى السخرية من المؤسسات البريطانية الشهيرة، وهى فى هذا الفيلم "الخدمة الوطنية" (قريبة الشبه إلى حد ما بالحرس الوطنى فى أمريكا). ومع توالى السلسلة، أصبحت الفكاهة أكثر بذاءة، وامتدت أهداف السخرية إلى أبعد من المؤسسات، ووصلت إلى أوجه أخرى من الحياة البريطانية، بما فى ذلك الأنماط السينمائية والتليفزيونية فى أفلام مثل "استمر فى الصراخ!" (١٩٦٦)، و"استمر فى التجسس" (١٩٦٤). وهذه الكوميديات - فيما عدا التلميحات الجنسية والفكاهة الخارجة - تبدو اهتمامًا لمفاهيم بالكون عن "عرض صورة بريطانيا والشخصية البريطانية".

كان "استمر فى الصراخ!" يسخر من أفلام الرعب التى تقدمها شركة هامر، و"استمر فى التجسس" سخرية من سلسلة أفلام جيمس بوند، وهما النمطان الفيلميان اللذان بدآ فى الخمسينيات واستمرا فى الستينيات. كانت شركة هامر قد تأسست فى عام ١٩٤٨ عندما أفلست شركة تدعى "إكسكلوسيف فيلمز"، وكان المدير الإدارى لشركة هامر هو جيمس كاريراس (١٩٠٩-١٩٩٠)، ابن أحد مؤسسى شركة إكسكلوسيف، وكان رأيه هو أن الأفلام منتجات تجارية، لذلك لابد أن تدر ربحًا. وبحث عن طرق لخفض التكاليف فى نفس الوقت الذى يحافظ فيه على الجودة، وكانت أفلام الرعب هى الإجابة. لم يكن الرعب هو الهدف فى البداية، فقد ركزت الشركة على صناعة أفلام ذات شخصيات معروفة سلفًا للجمهور، بافتراض أن ذلك يحقق لها سوقًا جاهزة. كانت الشخصيات تؤخذ من برامج الإذاعة الشهيرة، والأساطير والحكايات المعروفة، مثل روبين هود وديك تيربين. وفيما بعد، عند استخدام شخصيات مألوفة مثل الكونت دراكيولا والبارون فرانكينشتاين، أسس الأستوديو النمط الفيلمى الذى اشتهر به. وبعد نجاح فيلم الخيال العلمى

المرعب "تجربة كواترماس" (١٩٥٥، إخراج فال جيست)، قرر كاريراس أن تركز هامر على موضوع رعب آخر، مما أدى إلى "لعنــة فرانكينــشتاين" (١٩٥٧) من إخراج تيرانس فيشر، الذى تبع ذلك بفيلم "دراكيولا" من بطولة كريستوفر لى. واستمرت الشركة فى التكيف مع تقلبات سوق أفلام الرعب، واستغلت كل نزعة تالية، واحتفظت بنصيبها فى السوق حتى اليوم، بــرغم أنها عانت أحيانًا من سنوات عجاف.

وهناك نمط فيلمى بريطانى آخر استمر طويلا هو سلسلة أفلام جيمس بوند. فبرغم تغير الممثلين الرئيسيين عبر الأعوام، بمن فيهم البطل فى عدد من الحالات، وإجراء تغيرات تعكس التحولات الاجتماعية والثقافية، فقد ظلت السلسلة مستقرة نسبيًّا من ناحية البناء. إن جيمس بوند، العميل السرى رقــم (٠٠٧)، يمثل النموذج الذكورى البريطانى الذى يتسم بالثقافة، والــسخرية، والجاذبية، والأناقة. بدأت السلسلة مع فيلم "دكتور نو" (١٩٦٢) من إخــراج تيرانس يونج، وكانت تعتمد على روايات إيــان فليمــنج (١٩٠٨-١٩٦٤)، واستمرت إلى عشرين فيلمًا حتى عام ٢٠٠٢، وكان أول ممثل يلعب بونــد هو الاسكتلندى شون كونرى (ولد عام ١٩٣٠) الذى استمر هو المفضل لدى عشاق هذه الأفلام. والأهمية المستمرة لشخصية بوند، لــيس فقــط داخــل بريطانيا ولكن فى أنحاء العالم أيضًا، كانت واضحة فى الجدال الكبير الــذى دار فى عام ٢٠٠٥ حول اختيار من يلعب بوند فى الأفلام التاليــة، وكانــت هناك حالة فزع عندما اختار المنتجون الممثل دانييل كريج (ولد عام ١٩٦٨) للدور. وبدأت السلسلة بواسطة المنتجين ألبيرت (كابى) بروكولى (١٩٠٩-١٩٩٦) والكندى هارى سالتزمان (١٩١٥-١٩٩٤)، وخلقت هذه السلــسلة ميراثًا باقيًّا داخل السينما البريطانية وفى أنحاء العالم.

جاء سالتزمان إلى سلسلة بوند بعد أن كان له دور مهم في مولد الموجة الجديدة البريطانية في الخمسينيات. وشارك في تأسيس "أفلام وود فول" مع المخرج المسرحي والتليفزيوني توني ريتشاردسون (١٩٢٨-١٩٩١) والكاتب المسرحي جون أوزبورن (١٩٢٩-١٩٩٤). وكان الهدف الأساسي للشركة هو اقتباس المسرحيات الخاصة وإعدادها بريتشارد وأوزبورن، وكان ارتباط ريتشاردسون بالسينما يتضمن صداقات مع بعض الكتاب الشبان في الصحيفة النقدية المهمة "سيكوينس"، بمن فيهم المشاركون في تأسيسها ليندساي أندرسون (١٩٢٣-١٩٩٤) وكارل رايز (١٩٢٦-٢٠٠٢). وقام ريتشاردسون بمشاركة رايز في إخراج فيلمه الأول "ماما لن تسمح" (١٩٥٦)، وهو فيلم تسجيلي بأسلوب "السينما الحرة"، ويصور حيوية الشباب في نادي الجاز وود جرين في شمال لندن. ولقد اكتسبت السينما الحرة اسمها بسبب أنها تعمل خارج قيود السينما التجارية، واستخدم الاسم لأول مرة لوصف عرض من الأفلام القصيرة وضع برنامجه أندرسون، ورايز، وريتشاردسون، وتضمن بعض أعمالهم، ليصبح الاسم بعد ذلك منطبقًا على أعمال أندرسون ورفاقه. ومن العوامل المهمة في نجاح السينما الحرة كان التمويل الآتي من معهد السينما البريطانية (BFI) وقسم دعم السينما التجريبية به. وكان المعهد قد اشترك في الإنتاج السينمائي في بريطانيا العظمى منذ عام ١٩٥٢ حتى إغلاق هيئة الإنتاج به في عام ١٩٩٩. وكان الدعم يهدف في البداية لترويج التطورات التقنية في السينما، ودعم السينمائيين الجدد الذين يجدون صعوبة في الحصول على التمويل. وعند نهاية الخمسينيات كانت هذه المبادرة الأخيرة هي الهدف الأساسي للدعم. وكانت الشخصيات المهمة لحركة السينما الحركة من بين أوائل من

استفادوا من هذه المبادرة التى ساعدت على بداية الحياة الفنية للعديد من المخرجين البريطانيين المهمين، مثل ريدلى سكوت (ولد عام ١٩٣٧) وشقيقه تونى (ولد عام ١٩٤٤)، وبيتر واتكينز (ولد عام ١٩٣٥)، وكين راسيل (ولد عام ١٩٢٧)، وعدد آخر من الشخصيات التى سوف تترك بصمتها على السينما البريطانية والعالمية فى العقود التالية.

وكانت معالجات مسرحيات أوزبورن وريتشاردسون قريبة من اهتمامات سينمائيى السينما الحرة، وأصبحت أفلام ريتشاردسون جزءًا مهمًا من حركة السينما الواقعية الاجتماعية. فقد قام باقتباس مسرحيتين لأوزبورن: "انظر وراءك فى غضب" (١٩٥٨) (وهى مسرحية أسهمت فى صك مصطلح "الشباب الغاضبون" لوصف اللاعبين الأساسيين فى تلك الفترة)، و"فنان الترفيه" (١٩٦٠)، وذلك قبل أن يتحول تمامًا إلى الجماليات الواقعية فى "طعم العسل" (١٩٦١) و"وحدة عدّاء المسافات الطويلة" (١٩٦٢)، وهذان الفيلمان الأخيران كانا جزءًا من سينما "الموجة الجديدة" التى عرفت باسم "أفلام حوض المطبخ"، فى إشارة إلى الظهور المتكرر لأماكن كئيبة مثل مطابخ الطبقة العاملة فى هذه الأفلام، كعلامات على الطبقة والوضع والمكان. ومالت هذه الأفلام إلى التركيز على محنة رجال الطبقة العاملة عندما يتعاملون مع اقتصاد متغير ومتأرجح، الذى يبتعد عن الصناعة الثقيلة بقدر اقترابه من النزعة الاستهلاكية. وكان ذلك بالفعل هو محور فيلم كاريل رايز "ليلة السبت وصباح الأحد" (١٩٦٠)، الذى يدور (وتم تصويره) فى نوتينجهام، وفى الفيلم هناك الشخصية الرئيسية آرثر سيتون (قام بالدور ألبيرت فينى) الذى يصبح نموذجًا لرجل الطبقة العاملة فى شمال بريطانيا كما يظهر فى هذا النمط من الأفلام.

من المسائل الرئيسية هنا هى "الصوت" (بمعنى أن ترى العالم من وجهة نظر إحدى الشخصيات – المترجم)، فإذا كانت الأفلام السابقة قد صورت الطبقة العاملة، فإن العمال فيها – كالكثير من الأفلام التسجيلية على طريقة جريرسون – يتم تقديمهم على الشاشة أو التحدث باسمهم عن طريق آخرين، يتحدثون بإلقاء مسرحى (يسمى عادة إنجليزية "النطق المعترف به" RP ، أو إنجليزية البى بى سى)، لكن فى أفلام الموجة الجديدة البريطانية، فإن حياة واهتمامات الطبقة العاملة الحقيقية موجودة بذاتها على الشاشة. كما أن ارتخاء قبضة الرقابة عند نهاية الخمسينيات، وحقيقة أن هذه الأفلام مقيدة كغيرها بالاهتمامات التجارية، أديا إلى أن القضايا الأصيلة يمكن أن تظهر على الشاشة، كما يمكن سماع الأصوات واللهجات الحقيقية. تلك كانت فترة مهمة فى تطور الواقعية الاجتماعية فى السينما البريطانية، بما ساعد على تعزيز أهمية الواقعية الاجتماعية كجزء من السينما القومية فى بريطانيا.

الستينيات والسبعينيات

شهد عام ١٩٦٠ عرض فيلم مايكل باول "توم المتلصص"، حيث السفاح مارك لويس (كارل بويم) يصور بالسينما ضحاياه من النساء، على أمل أن يقتنص تعبير الخوف فى لحظة موتهم. وكانت معالجة الفيلم لقضايا مثل التلصص والنزعة الجنسية، وتصويره المتعاطف إلى حد ما مع القاتل، قد أديا إلى هجوم نقدى قاس ضده، وسرعان ما أنها هذا الفيلم الحياة الفنية لباول بشكل مفاجئ. لكن النقاد من أجيال تالية عندما يرون هذا الفيلم، يشيدون به باعتباره عملا ممتازًا مثيرًا للاضطراب، يعالج بمهارة دوافع التلصص التى تقود السينما ذاتها. وإذا تركنا رد الفعل النقدى جانبًا، فإن

الفيلم يشير إلى أن السينما البريطانية لم تكن مكرسة بشكل كامل للواقعية الاجتماعية، وشخصية كارل لويس كما أداها بويم هى إحدى تنويعات "البطل الضد" السينمائية التى ظهرت فى الستينيات فى السينما البريطانية. كما أن شخصية "ألفى" (١٩٦٦) فى الفيلم الذى يحمل هذا الاسم، وقام بالدور مايكل كين، للبطل زير النساء اللامبالى، كانت تنويعة أخرى، واستحق عنها الترشح لجائزة أوسكار.

وربما كان رد الفعل الأكثر إيجابية تجاه "ألفى" جزءًا من مناقشة أكثر انفتاحًا حول النزعة الجنسية، كانت بدورها جزءًا من الاضطراب الاجتماعى الحاد فى الستينيات، كما تشير إلى صورة "لندن المتأرجحة" التى ظهرت فى النصف الأخير من هذا العقد. ومن التأثيرات الموسيقية المهمة آنذاك كانت فرقة "البيتلز"، والإعجاب الصريح من جمهورهم من النساء، الذى اعتبر بواسطة بعض المعتقلين أحد أوجه الثورة الجنسية. وكان "البيتلز" محور فيلمين: "ليلة يوم شاق" (١٩٦٤) و"النجدة!" (١٩٦٥)، وكلاهما من إخراج ريتشارد ليستر (ولد عام ١٩٣٢)، وفيلم تحريك روائى طويل هو "الغواصة الصفراء" (١٩٦٨) من إخراج جورج دانينج. وأصبح فيلما ليستر ظاهرة ثقافية، خاصة "ليلة يوم شاق"، الذى جمع بين أسلوب تصوير مفعم بالحركة والحيوية، والسخرية، سريعة الطلقات على طريقة سلسلة أفلام "استمر"، مع التصوير فى المواقع الحقيقية، وعناصر أخرى من الواقعية الاجتماعية.

وبينما جمعت السينما الجماهيرية البريطانية عدة أساليب خلال الستينيات، فقد ظلت الواقعية الاجتماعية مهمة طوال هذا العقد، عندما ظهر سينمائيون شبان فى أواخر الخمسينيات، واستمروا فى النضج فى أعمالهم. فبعد أن قدم ليندساى أندرسون أفلامه التسجيلية من مدرسة "السينما الحرة"

فى الخمسينيات، قدم فيلمين روائيين طويلين مهمين فى الستينيات، وكان الأول هو "هذه الحياة الرياضية" (١٩٦٣) من بطولة ريتشارد هاريس (١٩٣٠-٢٠٠٢) فى دور لاعب الرجبى المضطرب. تم تصوير الفيلم فى المنطقة حول ويكفيلد فى يوركشاير، وكان استخدام أندرسون لمواقع التصوير الطبيعية، وأصالة تصويره لحياة الطبقة العاملة، يجعلان هذا الفيلم من بين أهم أفلام الموجة الجديدة. ومع الفيلم الثانى "لو..." (١٩٦٨) بدا أن أندرسون قد اقتنص "روح العصر"، فشخصية مالكولم ماكدويل (ولد عام ١٩٤٣) فى دور طالب المدرسة المسلح، وهو على سطح مدرسة شيلتنهام (مدرسة أندرسون القديمة الحقيقية)، هذه الشخصية تعطى صورة لا تنسى فى عام شهد انتفاضات الطلبة فى العالم الغربى. كما كان تأثير الواقعية الاجتماعية واضحًا أيضًا فى فيلك كين لوتش (ولد عام ١٩٣٦) الذى نجح نقديًا وجماهيريًا "كيس" (١٩٦٩). وهو قصة صبى من الطبقة العاملة يبدو مستقبله كئيبًا، لكن ما يخفف عنه رضاه الشخصى عندما يتعلم كيف يدرب الصقور. لقد كان ذلك هو فيلم لوتش الروائى الطويل الأول، بينما كان الأول هو "بقرة مسكينة" (١٩٦٧)، لكنه أتقن مهاراته بالعمل فى التليفزيون، حيث صنع عددًا من الأفلام لهيئة بى بى سى لسهرة يوم الأربعاء. أشار نجاح لوتش فى التليفزيون إلى الدور المهم الذى كان للتليفزيون فى رعاية السينمائيين البريطانيين، والعديد من الأفلام البريطانية التى صنعت للتليفزيون شهدت عرضًا فى دور العرض فى بلدان أخرى، بينما لم تتلق مثل ذلك فى بريطانيا إلا عرضًا محدودًا للغاية فى بعض الحالات. وظل ذلك ساريًا حتى مع أفلام لوتش الأحدث مثل "الملاحون" (٢٠٠١)، وهو دراما تركز على محنة العمال فى نظام السكك الحديدية فى بريطانيا الذى تحول إلى الخصخصة.

اعتبر النقاد فترة السبعينيات باعتبارها فترة أزمة أخرى للسينما البريطانية، حيث استمر عدد الجمهور فى التناقص، وكان تأثير هوليود مهمًا، وأصبح الإبداع والأمل فى الموجة الجديدة ذاكرة بعيدة. لكن كان هناك إبداع وجدال أيضًا عندما تراخت قبضة القيود الرقابية أكثر فأكثر، مما فتح مناقشات حول تأثير السينما على المجتمع. والمخرج الذى وجد نفسه وسط هذه المجادلات كان ستانلى كوبريك (١٩٢٨-١٩٩٩)، وبرغم أنه مولود فى أمريكا فإنه فضل الإقامة فى المملكة المتحدة لكى يبعد أفلامه عن تدخلات مديرى الأستوديو. وهكذا أصبح فيلم "برتقالة آلية" (١٩٧١)، الذى اقتبسه كوبريك عن رواية أنطونى بيرجيس، مركزًا للمجادلات حول رقابة السينما وتنظيمها، فقد فضل عدد من السلطات المحلية منع الفيلم بعد حوادث "هجوم" مزعوم يقلد شخصيات الفيلم من الشباب المفرطين فى العنف، لذلك قام كوبريك بسحب الفيلم من السوق البريطانية. ومن المميزات الفريدة فى النظم البريطانية أنه يمكن للسلطات المحلية أن ترفض قرارات "الهيئة البريطانية لتصنيف الأفلام"، كما هو الحال فى "برتقالة آلية"، وكما حدث فى وقت أقرب مع فيلمى المخرج الكندى ديفيد كرونينبيرج "تصادم" (١٩٩٦). وكان هناك جدل سابق قد ثار حول فيلم "الشياطين" (١٩٧١) من إخراج كين راسيل، الذى حاول أن يجرى بعض الحذوفات لتهدئة الرقابة، لكن ظل الفيلم ممنوعًا بواسطة عدد من السلطات المحلية. لقد كان ميل راسيل إلى الاستعراض السينمائى للعنف سببًا فى أن يصبح واحدًا من أشهر الشخصيات وأكثرها إثارة للاهتمام فى تلك الفترة. والسمعة التى حصلت عليها بعض أفلامه مثل "نساء عاشقات" (١٩٦٩) الذى اقتبسه عن رواية دى إتش لورانس، و"عشاق الموسيقى" (١٩٧٠) الذى يركز على الحياة الجنسية للمؤلف الموسيقى

تشايكوفسكى وزوجته، تأكدت مع عرض فيلم "الشياطين"، ويبــدو أن ذلــك شجع راسيل على أن يمضى فى تلك المبالغات، مثل أفلامه اللاحقة "الولــع بالموسيقار ليست" (١٩٧٥) و"فالنتينو" (١٩٧٧)، والتى تبدو كأنها محاكـاة ساخرة لأعماله الأولى، لكنها بدورها أثارت مزيدًا من الجدل.

ومن الشخصيات الأخرى المثيرة للجدل نيكولاس رويج (ولــد عــام ١٩٢٨)، الذى كانت أفلامه تصور العنف أحيانًا، لكنها كانت فى بنائها غير تجارية وصادمة. جذب رويج الانتباه لأول مرة مع فيلم "أداء" (١٩٧٠) الذى شارك فى إخراجه مع دونالد كاميل والفيلم يتتبع مجرمًا هاربًا من العصابة، ويلجأ إلى منزل نجم موسيقى روك معتزل ومنعزل، يلعب دوره ميك جاجر، وشيئًا فشيئًا تتداخل هوية كل من الرجلين مع الأخرى، سواء على مــستوى السرد أو الصورة، حيث إن الفيلم يعمد بشكل دائم لتشتيت المتفرج. وكــان الفيلم الأول الذى أخرجه رويج وحده هو "تحول" (١٩٧١)، الذى يتتبع ثلاثة أطفال مفقودين فى أحراش أستراليا. ثم فيلم الرعب النفسى المتوتر "لا تنظر الآن"، والذى قد يبقى فى الذاكرة بسبب نهايته العنيفة. وكانت أفــلام رويــج اللاحقة متفاوتة، وكما حدث مع راسيل فإنه وجد صعوبة فى استعادة مستوى التقدير النقدى الذى حصل عليه فى بداية حياته.

أما فريق "مونتى بايثون" (الترجمة الحرفية لاسم الفرقة هى "الثعبــان الأقرع"، وهى فرقة بالغة السخرية - المترجم) فقد واجهــت متاعــب مــع السلطات الرقابية، خاصة عندما قدمت هجاءً ساخرًا لقصة المسيح فى فــيلم "حياة برايان" (١٩٧٩)، والفيلم يحكى عن قصة برايان ليقدم نموذجًــا مــن فكاهة الفرقة التى تطورت من استكتشات برنامجها التليفزيــونى "الــسيرك الطائر لمونتى بايثون" (١٩٦٩-١٩٧٤) وكان الفيلم الأول للفرقة هــو "الآن

شئ مختلف" (١٩٧١) من إخراج إيان ماكنوتون، وهو تجميـــع لأعمالهمـــا التليفزيونية. وأصبحت الفرقة أكثر طموحًا وسينمائية مع المخـــرج تيـــرى جونز، حين حاولت أن تحكى قصصًا بطريقتها الخاصة فى الكوميـــديا، أولا فى "مونتى بايثون والكأس المقدسة" (١٩٧٤) الذى شارك فى إخراجه تيرى جيليام، ثم "حياة برايان"، وأخيرًا "معنى الحياة على طريقة مـــونتى بـــايثون" (١٩٨٣). والفرقة تستخدم فكاهة عبثية، تكون عنيفة أحيانًا، كجزء من هجاء ساخر عام للمجتمع البريطانى المعاصر والثقافة الجماعية بشكل عام.

كما شهدت السبعينيات نهضة فى سينما الفن مع مخرجين مثل ديريك جارمان (١٩٤٢-١٩٩٤) وسالى بوتر (ولدت عام ١٩٤٩). كان جارمـــان مصممًا للديكور فى فيلم راسيل "الشياطين"، وكانت أفلامه الروائية الطويلـــة الأولى أعمالا منخفضة الميزانية تم تصويرها للرغبة الجنسية المثليـــة فـــى تعقبه لحياة الشهيد القديس سيباستيان. وتميزت أفلام جارمـــان باســـتخدامه أزمنة متناقضة، كما يتضح فى فيلم "اليوبيل"، الذى يصور "موضة البانـــك" وهو يستكشف يوبيل الملكة إليزابيث الثانية، والفيلم من وجهة نظر الملكـــة إليزابيث الأولى وعرافها الساحر جون دى. بعد ذلك جـــاء فـــيلم جارمـــان "العاصفة" (١٩٧٩) المأخوذ عن شكسبير، برغم أن أشهر أعمال جارمان هو فيلم "كارافاجو" (١٩٨٦) الذى تم تصويره بشكل فاتن. ويتضح عشق عـــين جارمان للجمال أيضًا فى فيلم "نهاية إنجلتـــرا" (١٩٨٨)، الـــذى عـــاد فيـــه للتصوير بمقاس سوبر ٨ مم، وصور فيه بشكل بصرى الفساد والعفن الكامن فى قلب إنجلترا فى عصر ثاتشر.

أما سالى بوتر فقد كان فيلمها "تشويق" (١٩٧٩) فيلمًا قصيرًا قامـــت بكتابته وإخراجه ومونتاجه وإنتاجه بنفسها، بتمويل من "مجلس الفنون" فـــى

بريطانيا العظمى. وأفلامها تتحدى المتفرج دائمًا، وكانت هى المفضلة لـدى النقاد النسويين، لإصرارها على تفكيك القيم الذكورية فى السينما. وسمح نجاح فيلم "تشويق" لها بفرصة أن تصنع أول أفلامها الروائية الطويلة، "الباحثون عن الذهب" (١٩٨٣). وقامت بصنع أعمال تليفزيونية طوال معظم الثمانينيات قبل أن تعود إلى السينما بفيلمها الطموح "أورلاندو" (١٩٩٢) من بطولة تيلدا سوينتون (ولدت عام ١٩٦٠)، وهو اقتباس عن رواية لفيرجينيا وولف، ويقوم بتحديثها إلى زمن التسعينيات عندما يتتبع الشخصية الرئيسية عبر ٤٠٠ عام من التاريخ (بما فى ذلك تغير الجنس)، وهو يقوم على بناء ذى فقرات لاستكشاف الأدوار الاجتماعية وأدوار الرجل والمرأة. واستمرت بوتر فى العمل داخل سينما الفن السائدة مع "درس التانجو" (١٩٩٧)، و"الرجل الذى بكى" (٢٠٠٠) وكان من بطولة جونى ديب، ثم "نعم" (٢٠٠٤).

من الثمانينيات إلى الحاضر

إذا كانت السبعينيات قد شهدت أدنى مستويات السينما البريطانية من الناحية النقدية، فقد عاد المد إلى الارتفاع السريع مع بداية الثمانينيات. وكانت انطلاقة النجاح التجارى للسينما البريطانية آنذاك هى فيلم هيو هادسون "عربات النار" (١٩٨١)، الذى يتتبع قصة اثنين من الرياضيين البريطانيين، هارولد أبراهامز (بين كروس) وإيريك ليديل (إيان شارلسون)، فى دورة باريس الأوليمبية فى عام ١٩٢٤. فاز الفيلم بجائزة أوسكار أفضل فيلم، تبعه فوز فيلم ريتشارد أتينبرو "غاندى" (١٩٨٢)، بما أوحى ببعث جديد للسينما البريطانية على المستوى العالمى. وكان هذان الفيلمانْ من نمط الملاحم التاريخية التى

ذكرت الناس بمرحلة كوردا. وساعد نجاحهما على بعض الحيوية فى الصناعة، لكن التغيرات الأهم كانت تجرى على مستوى أصغر كثيرًا.

والتطور الأهم كان التحول فى التمويل والدعم، إذا كان التمويل الذى تقدمه "القناة الرابعة" (تشانيل فور) هو الذى جلب حيوية جديدة إلى السينما البريطانية، كما أنه جلب أيضًا حساسية للتعبير عن مناطق مختلفة من بريطانيا، عندما لم يعد التمويل مركزًا فى أيدى منتجين يتمركزون فى لندن. ولم تكن المسألة قاصرة فقط على مناطق مختلفة، وإنما جماعات مختلفة لم يتم تصويرها على الشاشة من قبل، وأصبحت أصواتها أخيرًا جزءًا من السينما البريطانية. وكما يوحى اسم "القناة الرابعة"، فقد كانت هى القناة الأرضية الرابعة التى انطلقت فى بريطانيا، وظهرت لأول مرة فى عام ١٩٨٢. وفى محاولة للحفاظ على تركيزها على الفن، وتقديمها مواد تتمتع بالجودة، فقد تم تأسيس ذراع سينمائية منفصلة باسم "السينما على الرابعة" (فيلم أون فور). وخلال أعوام حكومات مارجريت ثاتشر المحافظة، التى لم تكن متعاطفة على الإطلاق مع الفنون، فإن الأموال والدعم ومنافذ العرض التى أتاحتها القناة الرابعة كانت بالغة الأهمية للمجتمع السينمائى البريطانى.

ونتيجة لتمويل "السينما على الرابعة"، ظهر عدد من الأفلام والشخصيات المهمة فى السينما البريطانية فى الثمانينيات والتسعينيات. ومن بين النجاحات الأولى لهذا البرنامج كان فيلم بيتر جريناواى "عقد الخطاط" (١٩٨٢)، ونيل جوردان "ملاك" (١٩٨٢)، وستيفن فريررز "غسالتى الجديدة" (١٩٨٥) الذى كتبه حنيف قريشى، وكشف هذا الفيلم الأخير عن إمكانية أفلام القناة الرابعة لاكتشاف أصوات جديدة داخل السينما البريطانية. يستكشف سيناريو قريشى العلاقة المثلية المتنامية بين رجلين، أحدهما أبيض

والآخر باكستانى، والفيلم يطرح العديد من الأسئلة حول الهوية فى بريطانيا، ويركز على بعض الصعوبات التى يواجهها مهاجرو الجيل الثانى فى علاقتهم مع التقاليد الثقافية، والطريقة البريطانية فى الحياة. وهناك عدد من الأفلام المهمة التى ظهرت فى العقدين التاليين، تستكشف حياة القادمين من جنوب آسيا فى بلاد الشتات. ومن بين هذه الأفلام فيلم "باجى على الشاطئ" (١٩٩٣) للمخرج جوريندر شادا، والفيلم يستخدم رحلة إلى منتجع بريطانى نمطى على شاطئ البحر، لكى يركز على تجارب نساء آسيويات من مختلف الأجيال، ثم الفيلم الكوميدى وإن كان مؤثرًا "الشرق هو الشرق" (١٩٩٩) من إخراج داميين أودونيل، ويعتمد على مسرحية سيرة ذاتية كتبها أيوب خان الدين، ثم فيلم "حاورى مثل بيكهام" (٢٠٠٢)، الذى يستمر فى استكشاف شادا لقضايا النوع (رجل/ امرأة) فى تركيزه على فتاة آسيوية تفضل أن تلعب كرة القدم بدلا من تعلم الطرق التقليدية للطهى الهندى.

وهناك جماعات ثقافية أخرى فى بريطانيا وجدت وسائل سينمائية لتجعل صوتًا مسموعًا. ففى عام ١٩٨٣ قامت مجموعة من السينمائيين المستقلين السود بتأسيس تعاونية إنتاجية باسم "سانكوفا". وبتمويل من "مجلس لندن الأعلى" (هيئة سياسية تقدمية قامت مارجريت ثاتشر بحلها فى عام ١٩٨٦) والقناة الرابعة، سعى أعضاء سانكوفا عن طرق لرواية القصص باستخدام أصواتهم الثقافية الخاصة بهم. وكان من أهم أعضاء هذه التعاونية إيزاك جوليان (ولد عام ١٩٦٠) الذى كانت أفلامه الأولى للجماعة تتضمن "من قتل كولين روش؟" (١٩٨٣)، "مناطق" (١٩٨٥)، وتأملاته عن الشاعر الأمريكى الزنجى مثل الجنسية لانجستون هيوز "البحث عن لانجستون" (١٩٨٨). وبواسطة تمويل من معهد الفيلم البريطانى، استطاع جوليان أن

يصنع أول أفلامه الروائية الطويلة "متمردو الروح الشابة" (١٩٩١)، وهو فيلم تشويق يقدم صورة مثالية إلى حد ما للتضامن العرقى بين مختلف الثقافات الفرعية الموسيقية فى أواخر السبعينيات. (تشير كلمة "الروح" فى عنوان الفيلم أيضًا إلى موسيقى السول – المترجم).

وحافظ التمويل الآتى من هيئات القناة الرابعة ومعهد الفيلم البريطانى على استقلالية السينمائيين البريطانيين عن السياسة المحافظة التى انتهجتها ثاتشر، ثم عن سياسات حزب العمل الجديدة لتونى بلير. وكان رد فعل السينمائيين فى شكل أفلام تنتقد الرؤية السائدة لبريطانيا، وبدأت هذه الأفلام فى كسر الصورة المسيطرة لبريطانيا وكل ما هو بريطانى، والتى سادت فى السينما القومية، وقاموا بطرح أسئلة حول النوع، والنزعة الجنسية، والعرق، والطبقة. لكن ذلك لا يعنى أنه كانت هناك استثمارات فى مجال السينما التجارية، فهيئة "فيلم فور" (وهذا هو اسم "السينما على الرابعة" منذ التسعينيات) قامت بالاستثمار فى أفلام عالمية ناجحة مثل "أربع حفلات زفاف وجنازة" (١٩٩٤) من إخراج مايك نويل. كما أصبح فيلم "التراث" مادة رئيسية ثابتة فى السينما الجماهيرية البريطانية، وسلعة تصدير عالمية ناجحة، وكانت أفلام إسماعيل ميرشانت (١٩٣٦-٢٠٠٥) وجيمس أيفورى (ولد عام ١٩٢٨) من الإنتاج المشترك من المواد الثابتة فى هذا النمط الفيلمى، فأخرج أيفورى "غرفة تطل على منظر" (١٩٨٥) فى أعقاب "عربات النار" و"غاندى"، وساعد فى تأسيس معايير أسلوبية رئيسية فى هذا النمط. ومن الأفلام الناجحة فيه فيلم شيكار كابور "إليزابيث" (١٩٩٨)، وجون مادين "شكسبير عاشقًا" (١٩٩٨)، وهذا الفيلم الأخير فاز بجائزة أوسكار أفضل فيلم، مما ساعد على تعزيز سمعة وشهرة هذه المنطقة فى السينما البريطانية.

وعلى النقيض من بريطانيا كما تظهر فى أفلام التراث، فإن النزعة تجاه الواقعية الاجتماعية ظلت قوية فى العديد من الأفلام البريطانية الأصغر التى صنعت خلال العقود الأخيرة. ومن بين السينمائيين الذين استمروا على الدوام فى استخدام هذه الاستراتيجية كان مايك لى (ولد عام ١٩٤٣)، الذى كان أول أفلامه هو "لحظات كئيبة" (١٩٧١)، لكنه تحول بعد ذلك إلى التليفزيون، حيث وجد من يمول طرقه فى الارتجال، وظل يعمل هناك حتى صنع فيلمه الروائى الطويل الثانى "آمال عالية" (١٩٨٨)، وهو فيلم آخر دعمته القناة الرابعة، بالإضافة إلى هيئة "بريتيش سكرين"، وهو دراما عائلية استخدمت كرد حاد على النزعة الاستهلاكية التى ولدتها سياسة ثاتشر. واستمر تركيز مايك لى على الطبقة العاملة فى سلسلة من أفلام الواقعية الاجتماعية، بما فى ذلك "الحياة حلوة" (١٩٩٠)، "عارٍ" (١٩٩٣)، "أسرار وأكاذيب" (١٩٩٦)، و"فتيات عاملات" (١٩٩٧)، وكل هذه الأفلام تركز على بريطانيا المعاصرة، لكن مايك أظهر قدرته على استكشاف تيمات مشابهة حول الطبقة والمجتمع البريطانى مستخدمًا موضوعات تاريخية، مثل فيلم "رأسًا على عقب" (١٩٩٩) الذى يدرس عالم جيلبيرت وسوليفان (مؤلفان وموسيقيان شهيران فى المسرح الشعبى البريطانى خلال القرن التاسع عشر – المترجم)، و"فيرا دريك" (٢٠٠٤) الذى يدرس تصادم هذه المرأة التى كانت تساعد النساء على الإجهاض، ضد المجتمع البريطانى فى الخمسينيات.

وبينما كانت أفلام الموجة الجديدة فى الستينيات تركز على الطبقة العاملة فى بريطانيا، فإن الأفلام الأحدث تعقبت حياة الهامشيين، والذين كانوا سابقًا من أبناء الطبقة العاملة لكنهم تركوا فى العراء خلال مرحلة الاقتصاد والتكنولوجى الجديد فى فترتى حكم ثاتشر وبلير. وأفلام مثل "عرايا بلبوص" (١٩٩٧) من إخراج بيتر كاتانيو، و"أصيبوا بالضجر" (١٩٩٦) و"الصوت

الصغير" (١٩٩٨) من إخراج مارك هيرمان، و"تحت الجلد" (١٩٩٧) من إخراج كارين آدلر، بالإضافة إلى الأعمال المستمرة من إخراج كين لوتش، تستكشف المحاولات اليائسة للبقاء على قيد الحياة من جانب المحرومين من ازدهار بريطانيا الاقتصادى. وبينما تقدم هذه الأفلام لحظات إيجابية، فإن استخدامها للتصوير فى المواقع الطبيعية، واهتمامها الشديد بالتفاصيل، يكشفان عن العالم القاتم تحت السطح من النجاح المعاصر لبريطانيا.

ومنذ تضاؤل تمويل القناة الرابعة للأفلام فى عام ٢٠٠٢، استمر نموذج التمويل فى بريطانيا العظمى فى التطور، فقد تأسس "مجلس سينما المملكة المتحدة" فى عام ٢٠٠٠ بواسطة حكومة حزب العمال، ودور المجلس هو توزيع أموال اليانصيب القومى على تسع وكالات سينمائية مختلفة فى إنجلترا، بالإضافة إلى "وكالة التنمية" فى ويلز، ومشروعات اسكتلندا، والهيئة المماثلة فى أيرلندا الشمالية، وكل منها تدير مبادراتها الخاصة بها فى تمويل الأفلام. وكانت نتيجة ذلك مزيد من التنوع الإقليمى داخل السينما البريطانية.

اسكتلندا وويلز

بينما كانت هناك محاولات مبكرة، مثل التى قامت بها الموجة الجديدة فى الستينيات، للذهاب إلى ما وراء لندن والمقاطعات الرئيسية، فإن النزعة الإقليمية امتدت إلى الشمال نحو مدن نوتينجهام، لكنها ظلت إنجليزية فى الأغلب الأعم. ومع ظهور هيئات تمويل بديلة مثل القناة الرابعة، ثم اليانصيب القومى بعد ذلك، فقد أصبح الوعى بالإقليمية ضروريًا لأى فهم للسينما البريطانية. ويكاد يكون من المستحيل اليوم تصور وجود سينما واحدة فقط فى بريطانيا العظمى.

لقد كانت اسكتلندا قد استخدمت كمكان للأحداث فى العديد من الأفلام البريطانية، مثل أفلام شركة إيلينج كفيلم "ماجى" و"ويسكى جالورى!"، كما ظهرت بالطبع فى الأساطير الاسكتلندية، مثل "ماكبث" لشكسبير، أو روب روى. وبالإضافة إلى ذلك فإن اسكتلندا قدمت عددًا من الشخصيات المهمة فى صناعة السينما البريطانية، مثل جون جريرسون. لكن صناعة سينما اسكتلندية محلية أخذت وقتًا طويلا لكى تتطور، وبينما ازدهرت مناطق كثيرة من المملكة المتحدة وأيرلندا من التحولات الاقتصادية خلال الثمانينيات والتسعينيات، فإن المناطق الصناعية السابقة فى شمال بريطانيا - خاصة فى اسكتلندا - وفى أجزاء من ويلز، حيث كانت الصناعة الثقيلة والتعدين هى الصناعات السائدة، عاشت معاناة هائلة. وكان من التحولات الكبرى فى هذا السياق استخدام السينما للتعبير عن اهتمامات الاسكتلنديين المعاصرين الذين لم يجدوا تعبيرًا كافيًا لهم من قبل. ومن المخرجين الذين نجحوا فى ذلك بيل فورسايث (ولد عام ١٩٤٦)، فبعد أن صنع أفلامًا تسجيلية قصيرة، أخرج فيلمه الروائى الطويل الأول "هذا الإحساس الغارق" (١٨٨٠)، حول مجموعة من الشباب العاطلين فى جلاسجو اشتركوا فى سرقة أحواض مصنوعة من الصلب غير القابل للصدأ. (كلمة "الغارق" تحمل أيضًا معنى "الحوض" فى اللغة الإنجليزية - المترجم). ثم أخرج بعده "فتاة جريجورى" (١٩٨١) الذى استخدم جماليات الواقعية الاجتماعية، وحكاية عن حب المراهقين، ليستكشف الحياة فى المدن الجديدة" فى اسكتلندا فى فترة ما بعد الحرب. وربما كان أنجح أفلام فورسايث هو الكوميديا غير الزاعقة "بطل محلى" (١٩٨٣) من إنتاج ديفيد بوتنام، وهو فيلم يوحى بفكاهة أفلام أستوديو إيلينج الكوميدية بينما يستكشف الصدام بين النزعة الاستهلاكية المعاصرة، التى تمثلها شركة نفط أمريكية، والقيم الاسكتلندية التقليدية، التى تمثلها قرية صيادين محلية. ثم قضى فورسايث بعد ذلك فترة فى الولايات المتحدة، قبل أن يعود إلى

اسكتلندا ليصنع فيلما "فتاتا جريجورى" (١٩٩٩) الذى كان جزءًا ثانيًا من فيلمه السابق "فتاة جريجورى".

وفيلم "سكان أصليون قلقون" (١٩٨٥)، من إنتاج القناة الرابعة وإخراج الأمريكى مايكل هوفمان، يقوم فى جوهره بتحديث أسطورة روب روى، فهو يتتبع حياة شابين من إدينبره، لا يستفيدان من الاقتصاد الجديد فيتحولان إلى سرقة حافلات السياحة التى بدأت فى التوافد على منطقتهم، لكن سرقاتهم تصبح عامل جذب سياحى كبير أكثر من أى منظر طبيعى آخر فى البلاد. والشخصيات الرئيسية فى هذا الفيلم تكاد أن تكون أسلاف الشباب الذين ظهروا فى فيلم دانى بويل "هواية جمع معلومات عن القطارات" (١٩٩٦)، وهو مقتبس عن مسرحية هى ذاتها مقتبسة عن رواية إيرفين ويلش. والفيلم يتسم بالفكاهة اللاذعة المريرة، والتصوير المرعب لإدمان الهيروين بين الشباب المحروم فى إدينبره، وشريط الصوت المعاصر، وأسلوب بويل البارع فى التصوير، مما جعل الفيلم واحدًا من أهم صادرات "بريطانيا الروشة" فى منتصف التسعينيات، برغم استخدامه المكثف للهجة الاسكتلندية العامة الخاصة بالطبقة العاملة، وكان هذا يعنى ضرورة تقديم ترجمة على الشريط فى العديد من الأسواق الناطقة بالإنجليزية (خاصة الولايات المتحدة). وهناك فيلم آخر تطلب وجود ترجمة على الشريط هو "صائد الفئران" (١٩٩٩)، من إخراج المصور الفوتوغرافى الذى تحول إلى الإخراج لين رامزى (ولد عام ١٩٦٩)، وهو فيلم يدور خلال إضراب جمع القمامة فى جلاسجو فى السبعينيات، ويستخدم الفيلم اللهجة المحلية، مع محاولات لاستخدام العناصر التاريخية الأصلية، وهو ما يجعل الفيلم نوعًا ساخرًا من سينما التراث، حيث إنه يكشف عن تراث ربما تفضل بريطانيا الرسمية أن تتركه منسيًا.

وربما كان أهم ما قدمته ويلز إلى الثقافة السينمائية هى الشخصيات التى صدرتها إلى هوليوود، مثل ريتشارد بيرتون (١٩٢٥-١٩٨٤)، أنطونى هوبكنز، وكاثرين زيتا جونز. لقد كانت صناعة السينما فى ويلز صغيرة، وكانت منقسمة بين أفلام ناطقة بالإنجليزية مصنوعة فى ويلز، وبأفلام ناطقة بلغة ويلز ذات جمهور محدود للغاية. وربما كان أشهر فيلم ناطق بلغة ويلز هو "هيد وين" (١٩٩٢) من إخراج بول تيرنر، الذى ترشح للأوسكار عن أفضل فيلم ناطق بلغة أجنبية. كما أن إينداف إيملين (ولد عام ١٩٤٤) قام بإخراج الفيلم الناطق بلغة ويلز "مغادرة لينين" (١٩٩٣)، الذى يستكشف العلاقات بين مجموعة من شبان ويلز فى رحلة مدرسية إلى روسيا. كما أن فيلم جوستين كيريجان "مرور بشرى" (١٩٩٩) يقتنص الحيوية الشابة لكارديف المعاصرة، وهناك شخص واحد فقط من الشخصيات الرئيسية يتحدث بلهجة ويلز، بينما الآخرون من أجزاء مختلفة من المملكة المتحدة. وبهذه الطريقة فإن كيريجان استطاع معالجة الطبيعة المتغيرة لعاصمة ويلز عندما أصبحت مركزًا مهمًا للتطور التكنولوجى، وجرت عليها علامات الازدهار التى حولتها من مدينة تنتمى إلى ويلز إلى مدينة تنتمى إلى المملكة المتحدة. وهناك أفلام أخرى ركزت على الطبقات الفقيرة فى ويلز، مثل "المدينة التوأم" (١٩٩٧) من إخراج كيفين ألين، الذى يقدم عائلة مضطربة من الطبقة العاملة فى سوانسى.

وفى ضوء التركيز المتزايد على صناعة السينما الإقليمية، والسكان الذين ينتقلون من مكان إلى آخر، وأصبحوا متعددى الثقافات، والأهمية المتزايدة من الناحية الاقتصادية للاتحاد الأوربى، ونمو الإنتاج المشترك كجزء من السوق السينمائية العالمية، فإن أية تعريفات مؤكدة للسينما البريطانية لم تعد موجودة. وبدلا من ذلك، يمكن رؤية بريطانيا العظمى الآن كمركز سينمائى مهم حيث يوجد العديد من مختلف الأصوات.

انظر أيضاً:

"الطبقة"، "السينما التسجيلية"، "السينما المبكرة"، "أفلام التراث"، "السينما القومية"، "الموجة الجديدة"، الواقعية".

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Ashby, Justine, and Andrew Higson, eds. *British Cinema, Past and Present*. London and New York: Routledge, 2000.

Barr, Charles, ed. *All Our Yesterdays: 90 Years of British Cinema*. London: British Film Institute, 1986.

Curran, James, and Vincent Porter, eds. *British Cinema History*. London: Weidenfeld and Nicholson, 1983.

Dickinson, Margaret, and Sarah Street. *Cinema and State: The Film Industry and the British Government, 1927–84*. London: British Film Institute, 1985.

Friedman, Lester, ed. *Fires We Started: British Cinema and Thatcherism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993. Revised ed., London: Wallflower Press, 2006.

Higson, Andrew. *Waving the Flag: Constructing a National Cinema in Britain*. Oxford and New York: Clarendon Press, 1995.

———, ed. *Dissolving Views: Key Writings on British Cinema*. London and New York: Cassell, 1996.

———, ed. *Young and Innocent?: The Cinema in Britain, 1896-1930*. Exeter, UK: University of Exeter Press, 2002.

Hill, John. *British Cinema in the 1980s: Issues and Themes*. Oxford and New York: Oxford University Press.

Leach, Jim. *British Film*. Cambridge, UK and New York: Cambridge University Press, 2004.

Murphy, Robert, ed. *The British Cinema Book*. London: British Film Institute, 1997.

———, ed. *British Cinema of the 90s*. London: British Film Institute, 2000.

Petrie, Duncan. *Screening Scotland*. London: British Film Institute, 2000.

Street, Sarah. *British National Cinema*. London and New York: Routledge, 1997.

Scott Henderson

كتب هذا الفصل: سكوت هندرسون

ألكساندر كوردا

- **(ولد باسم ساندور لازلو كيلز، فى النمسا والمجر (الآن المجر)، ١٦ سبتمبر ١٨٩٣، توفى فى ٢٣ يناير ١٩٥٦).**

أصبح كوردا مجرى المولد مواطنًا بريطانيًا فى عام ١٩٣٦، وأصبح أول شخصية فى صناعة السينما يحصل على لقب فارس، وذلك فى عام ١٩٤٢. ومع ذلك فإن مسألة الجنسية، وعلاقته بصناعة السينما البريطانية، كانت مسألة شائكة. وبلاشك فإن كوردا لعب دورًا محوريًا فى تطور الصناعة السينمائية فى بريطانيا العظمى، ويمثل فيلمه "الحياة الخاصة لهنرى الثامن" (١٩٣٣) انطلاقة مهمة فى السينما البريطانية، ومهد الطريق لعدة نجاحات فى السوق الأمريكية. وفى الوقت ذاته فإن إخلاص كوردا لأفلام "التراث"، والأفلام التاريخية الطموح التى تسجل للشخصيات التاريخية المهمة واستخدمت التقاليد المسرحية، هذا الإخلاص شجع الصناعة على أن تناضل من أجل معايير إنتاج تستطيع الحفاظ عليها، مما أسهم فى الانهيار الاقتصادى للصناعة فى عام ١٩٣٧.

وفى الوقت الذى وصل فيه كوردا إلى بريطانيا، كان قد أسس سمعته السينمائية فى المجر. وبعد الحرب العالمية الأولى، أدى الموقف السياسى

المضطرب فى المجر، وظهور النزعة المضادة للسامية، إلى انتقال كوردا أولا إلى فيينا ثم إلى برلين، حيث تمتعت أفلامه بالنجاح. وبعد سنوات ثلاث قاحلة فى هوليوود، انتقل كوردا إلى بريطانيا فى عام ١٩٣١.

وكان أول فيلم بريطانى له هو من أفلام الحصص السريعة "خدمة للسيدات" (١٩٣٢)، ثم جاء بعده مباشرة أول أفلامه لشركة أفلام لندن "بروفة حفل زفاف" (١٩٣٣)، وهو فيلم أسس استخدام كوردا للرموز التاريخية الخالدة فى لقطاته الافتتاحية للبرلمان ودير ويستمنستر، بالإضافة إلى استخدامه لشخصيات النمطية القومية المألوفة. وبعد نجاح "الحياة الخاصة لهنرى الثامن"، استمر كوردا فى صنع أفلام سيرة حياة فخمة، مثل "الحياة الخاصة لدون جوان" (١٩٣٤) و"رمبرانت" (١٩٣٦). لكن أيًا من هذين الفيلمين لم يستطع أن يضاهى نجاح "هنرى الثامن"، برغم أن "رمبرانت" قدم أداء لا ينسى للممثل تشارلز لوتون، الذى فاز بجائزة أوسكار عن دوره فى "هنرى الثامن"، وبرغم أن كثيرًا من النقاد يعتبرون "رامبرانت" أرقى أفلام كوردا من ناحية الإخراج.

وفى أعقاب الفشل التجارى لهذين الفيلمين الأخيرين، حول كوردا اهتمامه إلى الإنتاج، وإدارة شركة أفلام لندن بالإضافة إلى الأستوديو الكبير الذى بناه فى دينهام. وعند اندلاع الحرب العالمية الثانية، عاد كوردا إلى الولايات المتحدة (يقول البعض أنه كان هناك لمهمة سرية للحكومة البريطانية). وعاد إلى الإخراج مع فيلم "ليدى هاميلتون" (١٩٤١)، وهو فيلم تاريخى عن علاقة عاطفية بين الأدميرال نيلسون وليدى إيما هاميلتون، وهو أيضًا فيلم دعائى تم فيه تصوير نابليون كمعادل لهتلر. وكان آخر فيلمين يخرجهما كوردا قد جاءا بعد الحرب، وهما "غريب تمامًا" (١٩٤٥)، والاقتباس عن أوسكار وايلد "زوج مثالى" (١٩٤٧)، وتوفى بنوبة قلبية فى لندن.

مشاهدات مقترحة:

كمخرج ومنتج: "بروفة حفل زفاف" (١٩٣٣)، "الحياة الخاصة لهنرى الثامن" (١٩٣٣)، "رمبرانت" (١٩٣٦)، "للأسد أجنحة" (١٩٣٩)، "ليدى هاميلتون" (١٩٤١)، "زوج مثالى" (١٩٤٧).

كمنتج: "الشبح غربًا" (١٩٣٥)، "الطبلة" (١٩٣٨)، "الأربع ريشات" (١٩٣٩).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Drazin, Charles. *Korda: Britain's Only Movie Mogul*. London: Sidgwick and Jackson, 2002.

Korda, Michael. *Charmed Lives: A Family Romance*. New York: Random House, 1979.

Kulik, Karol. *Alexander Korda: The Man Who Could Work Miracles*. London: W. H. Allen, 1975.

Stockham, Martin. *Alexander Korda Film Classics*. London: Boxtree, 2002.

Scott Henderson

سكوت هندرسون

مايكل باول وإيمريك بريسبيرجر

(مايكل باول، ولد فى بكسبورن، كينت، إنجلترا، فى ٣٠ سبتمبر ١٩٠٥، توفى فى ١٩ فبراير ١٩٩٠) (إيمريك بريسبيرجر، ولد فى ميسكوليش، النمسا - المجر، فى ٥ ديسمبر ١٩٠٢، توفى فى ٥ فبراير ١٩٨٨).

تكون أشهر فريق إنتاجى إخراجى فى بريطانيا من باول وبريسبيرجر، وقد انقسمت الآراء النقدية حولهما بين هؤلاء الذين يطلبون الواقعية الاجتماعية في السينما، وأولئك الذين يدعمون رؤية سينما المؤلف. ومع بروز نظرية المؤلف فى مجلات مثل "موفى" الصادرة فى لندن، فإن أعمال باول وبريسبيرجر تلقت إعادة تقييم نقدى إيجابية. وفى شباك التذاكر تمتعت أفلامهما الخيالية والتى تعتمد على حواديت غامضة بنجاح كبير.

وكان فيلمان دعائيان قد جلبا الإعجاب إليهما، وهما "٤٩ مكرر" و"إحدى طائراتنا مفقودة" (١٩٤٢) اللذان ظهرا فى أوائل الحرب العالمية الثانية. وفى عام ١٩٤٣ أسسا شركتهما الإنتاجية التى تحمل اسم "آرشرز"، وصنعا لهما عدة أفلام ناجحة ومهمة، كان أولها فيلمًا دعائيًا هو "حياة وموت كولونيل بليمب" (١٩٤٣)، ولكن لأنه كان يحمل انتقادًا للقيادة العسكرية البريطانية، فقد استنكرته إدارة الحرب، وكذلك ونستون تشرشل.

وفيلمهما عن الحجاج المعاصرين "حكاية كـانتربرى" (١٩٤٤) يبـدأ بلقطة توحى بالماضى من حكاية تشوسر، لكنها تتحرك بعـد ذلـك حركـة بانورامية لتكشف عن طائرة فى السماء. والفيلم يجمع بين الصوفية الغامضة والأسلوب المميز لهذا الثنائى، وعادت هذه الصوفية فى فيلم "أنا أعلم إلى أين أنا ذاهب!" (١٩٤٥)، وهو قصة عاطفية تم تصويرها فى الجزر الاسكتلندية، وجود الحرب فى الخلفية البعيدة. واستمر الثنائى بعد الحرب فى استكشاف ما هو غرائبى وخيالى مع فيلمين ميلودراميين كلاسيكيين: "نـرجس الأسـود" (١٩٤٧) عن راهبات تؤسسن مجتمعًا دينيًا فى جبال الهيمالايـا، و"الحـذاء الأحمر" (١٩٤٨) الذى يعتمد على حدوتة خيالية لهانز كريستيان أندرسـن، حول راقصة باليه حائرة بين مؤلف موسـيقى تعـشقه، ومـدرب الـرقص الطاغية. وتمتع الفيلمان بنجاح عالمى، وكانا جزءًا مهمًا من ازدهار قـصير بعد الحرب للسينما البريطانية. وبعد الحرب بدأ الثنائى فـى صـنع أفـلام لألكسندر كوردا، واختفى اسم شركة آرشرز. وبرغم حصولهما على نجـاح متوسط عندما حاولا مساعدة كوردا على النفاذ إلى السوق العالمية، فإن هذا النجاح لم يقترب قط من نجاحهما فى العقد السابق. وانفصل الثنائى بعد فشل فيلمهما "ضوء القمر" فى عام ١٩٥٧.

وقبل أن ينضم باول إلى بريسبيرجر، كان قد أخرج فـيلم التـشويق "ساعتان مزدحمتان" (١٩٣١)، ثم عدة أفلام سريعة لنظام الحصص. بعد ذلك سمح المنتج جو روك لباول أن يصنع فيلمًا من اختياره، وكان فـيلم "حافـة العالم" (١٩٣٧) الذى تم تصويره فى الجزر الاسكتلندية، وهى المنطقة التى سوف يعود إليها فى فيلم "أنا أعلم إلى أين أنا ذاهب!". وبعد نهاية تعاونه مع بريسبيرجر، صنع باول فيلمه الشهير "توم المتلصص" (١٩٦٠)، الذى واجه

ردود فعل سلبية لتصويره المتعاطف إلى حد ما مع القاتل السادى، والذى أنهى حياة باول الفنية، برغم أن بعض النقاد فى الفترة التالية احتفوا بالفيلم باعتباره عملا فنيًا عظيمًا.

مشاهدات مقترحة:

باول: "حافة العالم" (١٩٣٧)، "توم المتلصص" (١٩٦٠).

باول وبريسبيرجر: "٤٩ مكرر" (١٩٤١)، "إحدى طائراتنا مفقودة" (١٩٤٢)، "حياة وموت كولونيل بليمب" (١٩٤٣)، "حكاية كانتربرى" (١٩٤٤)، "أنا أعلم إلى أين أنا ذاهب!" (١٩٤٥)، "نرجس الأسود" (١٩٤٧)، "الحذاء الأحمر" (١٩٤٨)، "حكايات هوفمان" (١٩٥١).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Christie, Ian. *Arrows of Desire: The Films of Michael Powell and Emeric Pressburger*. London: Waterstone, 1985.

———, ed. *Powell, Pressburger and Others*. London: British Film Institute, 1978.

Gough-Yates, Kevin, ed. *Michael Powell in Collaboration with Emeric Pressburger*. London: British Film Institute, 1971.

Powell, Michael. *A Life in Movies*. London: Heinemann, 1986.

Scott Henderson

سكوت هندرسون

جليندا جاكسون

(ولدت فى بيركينهيد، إنجلترا، ٩ مايو ١٩٣٦).

تلقت جليندا جاكسون تدريبها فى "الأكاديمية الملكية لفن الدراما"، وبدأت حياتها المسرحية في عام ١٩٥٧. وكان نجاحها المسرحى المهم الأول هو أداء شخصية شارلوت كورداى فى مسرحية "مارا/ صاد" (١٩٦٤) من إنتاج "مسرح القسوة" لبيتر بروك، وأعادت خلق الدور فى النسخة السينمائية للمسرحية فى عام ١٩٦٧. وأدت جاكسون أدوارًا مؤثرة فى أفلام كين راسيل التى وسعت آنذاك من حدود السينما الجماهيرية، مما جلب لجاكسون الاهتمام والإعجاب. وفاز بجائزة الأوسكار لأفضل ممثلة عن دور جودرون برانجوين فى اقتباس راسيل المثير للجدل عن رواية دى إتش لورانس "نساء عاشقات" (١٩٦٩)، ثم قامت فى وقت لاحق بدور أم برانجوين – أنًا – فى اقتباس راسيل عن رواية لورانس "قوس قزح" (١٩٨٩).

أعطت جاكسون أداء لا ينسى، وأظهرت حساسية هائلة فى دور زوجة تشايكوفسكى المتعطشة للجنس فى فيلم "عشاق الموسيقى" (١٩٧٠)، لكنها كانت أيضًا بارعة فى أدوار كوميدية، وفازت بجائزة الأوسكار الثانية عن دورها فى فيلم ميلفين فرانك "لمسة راقية" (١٩٧٣) بالاشتراك مع الممثل جورج سيجال. وفى دور تليفزيونى مهم، حلقت جاكسون شعر رأسها لكى تلعب دور الملكة إليزابيث الأولى فى المسلسل التليفزيونى لهيئة "بى بى سى" "إليزابيث آر" (١٩٧١)، الذى فازت عنه بجائزتى إيمى.

وقد ساعد التصوير المتكرر الذى قامت به جاكسون لشخصيات نسائية قوية على بروزها من بين معاصراتها. ويتضح تدريبها المسرحى فى تصميمها على أن تكرس نفسها تمامًا لكل دور تلعبه. وبالإضافة إلى جوائز إيمى وأوسكار، فقد تم ترشيحها لجوائز تونى فى برودواى فى أربع مناسبات مختلفة. ومن بين التكريمات تسميتها كقائد نظام فى الإمبراطورية البريطانية فى عام ١٩٧٨، وأن يحمل أحد المسارح اسمها فى بيركينهيد. وقد انتهت الحياة السينمائية لجاكسون بانتقالها إلى السياسة فى عام ١٩٩٢، عندما أصبحت عضوًا فى البرلمان عن هامستيد وهايجيت فى لندن. ودخلت انتخابات لم تنجح فيها عن عمدة لندن فى عام ٢٠٠٠، لكنها تظل نشطة فى سياسات حزب العمال. وفى عام ٢٠٠٥ أعيد انتخابها كعضو برلمان للمرة الرابعة.

مشاهدات مقترحة:

"مارا/ صاد" (١٩٦٧)، "نساء عاشقات" (١٩٦٩)، "عشاق الموسيقى" (١٩٧٠)، "وصية إلى الأمة" المعروف أيضًا باسم "علاقة نيلسون العاطفية" (١٩٧٣)، "هيدا" (١٩٧٥)، "يوميات سلحفاة" (١٩٨٥)، "قوس قزح" (١٩٨٩).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Woodward, Ian. *Glenda Jackson: A Study in Fire and Ice.* London: St. Martin's Press, 1985.

Scott Henderson

سكوت هندرسون

الكساد الكبير "Great Depression"

يشير "الكساد الكبير" إلى الفترة من التاريخ الأمريكي بين انهيار سوق الأوراق المالية فى أكتوبر ١٩٢٩، ودخول الولايات المتحدة إلى الحرب العالمية الثانية فى أعقاب القصف اليابانى لميناء بيرل هاربور فى ٧ ديسمبر ١٩٤١. وبرغم أن الولايات المتحدة قد عاشت من قبل فترات كبرى من الفساد (١٨٣٩-١٨٤٣، ١٨٧٣-١٨٨٩، ١٨٩٣-١٨٩٦)، فإن الكساد الكبير استمر فترة طويلة وبشكل دائم. وكان هو أول كساد كبير يحدث بعد أن تأسست السينما كصناعة وفن جماهيرى فى الولايات المتحدة، وترك أثرًا اقتصاديًا كبيرًا على هذه الصناعة - خاصة فى بداية الثلاثينيات - حين قلل من عدد الجمهور، وشجع الصناعة على استعادة الجمهور بطرق مختلفة، أدى بعضها إلى توترات بين الصناعة وقطاعات معينة فى المجتمع الأمريكى. وعندما كانت الثلاثينيات على وشك الانتهاء، كانت صناعة السينما قد استجابت لنقادها، واستعادت الثقة القومية فى النظام، وتوافق ذلك مع بعض التحولات فى الأفلام التى تنتجها الصناعة.

الكساد وتمويل الصناعة (السينما)

كان الانكماش الاقتصادى فى فترة الكساد ناتجًا عن الانخفاض السريع فى قيمة الأوراق المالية فى بورصة نيويورك خلال خريف عام ١٩٢٩.

وكان الخميس الأسود (٢٤ أكتوبر) والثلاثاء الأسود (٢٩ أكتوبر) لحظات مهمة فى هذا الانهيار، حيث انخفض مؤشر داو جونز من أعلى نقطة ٣٨١ فى ٣ سبتمبر إلى أدنى نقطة ١٩٨ قبل نهاية هذا العام. واستمر الاقتصاد فى التدهور، حين وصل مؤشر داو جونز إلى ٤١، وبين عامى ١٩٢٩ و ١٩٣٣، عندما تولى فرانكلين ديلانو روزفلت (١٨٨٢-١٩٤٥) مقاليد الرئاسة، هبط الاستهلاك بمقدار ١٨ فى المائة، والبناء بمقدار ٧٨ فى المائة، والاستثمار بمقدار ٩٨ فى المائة. وتناقص الدخل القومى إلى النصف، وانهارت آلاف المصارف، وتبخر ما يزيد على تسعة آلاف حساب مدخرات. ووصلت البطالة خارج قطاع الزراعة فى الولايات المتحدة إلى ٢٥ فى المائة، وجاهد معظم المزارعين من أجل البقاء بسبب الانخفاض الحاد فى أسعار المحاصيل والثروة الحيوانية.

وكان من الحتمى أن يصيب هذا المناخ الاقتصادى هوليوود بشدة. لقد عاشت الصناعة (السينما) فترة من الازدهار فى العشرينيات، وشيدت دور العرض الفاخرة، واستفادت منذ عام ١٩٢٧ من بدعة التقنية الجديدة للصوت فى أفلام ناطقة. لكن الجمهور تناقص بين عامى ١٩٣٠ و ١٩٣٣ من حوالى ٩٠ مليونًا كل أسبوع إلى ٦٠ مليونًا. كما انخفضت قيمة التذكرة من ٣٠ سنتًا إلى ٢٠ سنتًا، وتراجعت العائدات من ٧٢٠ مليون دولار فى عام ١٩٢٩ إلى ٤٨٠ مليونًا فى عام ١٩٣٣، وكانت الأرباح الكلية لشركات السينما هى ٥٤,٥ مليونًا فى عام ١٩٢٩، لتصبح الخسائر الإجمالية لها ٥٥,٧ مليونًا فى عام ١٩٣٢.

وفى زمن انهيار سوق الأوراق المالية كان ينظم صناعة السينما نظام الأستوديو، ومعظم الأفلام المهمة المنتجة فى هوليوود فى الثلاثينيات كانت

من صنع شركات خمس كبرى تملك سلاسل دار العرض، بالإضافة إلى شركات ثلاث أصغر لا تملك دور عرض، وواجهت "الشركات الخمس الكبرى" التى تملك دورًا للعرض ضغوطًا واضحة فى أعقاب الانهيار، بسبب استثماراتها فى بناء دور العرض فى العشرينيات. ومن بين هذه المجموعة، وصلت شركات آر كيه أوه، فوكس، وباراماونت، إلى الإفلاس أو فرض الحراسة القضائية فى بداية الثلاثينيات، وحاولت إخوان وارنر أن تنجو بان تبيع ربع أصولها، بينما كانت شركات إم جى إم - التى كان لها سلسلة أصغر كثيرًا من دور العرض بالمقارنة مع باراماونت - هى الوحيدة التى استمرت فى تحقيق أرباح، برغم تراجع هذه الأرباح من ١٥ مليونًا عام ١٩٣٠ إلى ٤,٣ مليونًا عام ١٩٣١. (عادت فوكس إلى الاستقرار بالاندماج مع شركة الإنتاج المستقلة "القرن العشرون" فى عام ١٩٣٥).

واستطاعت "الشركات الثلاث الصغرى" أن تحقق نتيجة أفضل قليلاً، فاستطاعت كولومبيا ويونيفرسال - شركتا الإنتاج اللتان لا تملكان دور عرض - الاستمرار بصنع أفلام حرف (ب) ذات الميزانية المنخفضة لتعرض بطريقة الفيلمين فى برنامج واحد. وحققت كولومبيا نتيجة أفضل فى عام ١٩٣٤، عندما استطاع فيلم فرانك كابرا (١٨٩٦-١٩٩١) "حدث ذات ليلة" أن يحقق نجاحًا تجاريًا كبيرًا. بينما كانت يونيفرسال تواجهه صعوبة مالية دائمة، لتسجل خسائر صغيرة سنويًا بين ١٩٣٢ و ١٩٣٨، برغم جماهيرية أفلام الرعب التى صنعتها كل عام طوال هذا العقد، واستطاعت فيما بعد أفلام ديانا ديربين (ولدت عام ١٩٢١) الموسيقية أن تمنع الخسائر من التزايد. أما شركة يونايتد أرتيستس - التى كانت فى جوهرها شركة توزيع لملاكها مثل شارلى شابلن (١٨٨٩-١٩٧٧)، والمنتجين المستقلين

الموهوبين مثل صامويل جولدوين (١٨٨٢-١٩٧٤) ووالتر واجنر (١٨٩٤-١٩٦٨)، فقد خسرت بعض المال فى عام ١٩٣٢ فقط، برغم أن أرباحها كانت شديدة التواضع خلال بقية الثلاثينيات.

كما تأثر عدد رواد السينما بالانكماش الاقتصادى. ومن الآثار الكبرى كان تراجع بناء دور جديدة بعد ازدهار بناء دور عرض فاخرة فى العشرينيات. وعندما تناقص الجمهور بشدة مع بداية الثلاثينيات، بدأ أصحاب دور العرض فى تقديم برامج تضم مسابقات أو ألعاب حظ، خاصة فى ليالى الاثنين والثلاثاء التى يقل فيها عدد الجمهور تقليديًا، وكان ذلك بهدف استعادة الجمهور مرة أخرى. وحاول أصحاب دور العرض أيضًا خفض النفقات بتقليل حجم العمالة، مثل عمال الصالة، أو بحذف العروض الحية التى كانت دور العرض الكبرى تقدمها فى برامجها السينمائية. وتحولت بعض دور العرض إلى برامج الفيلمين فى برنامج واحد، وهو ما زاد الطلب على أفلام حرف (ب) التى تصنعها شركات مثل مونوجرام وريبابليك. وكان الإنفاق المهم الوحيد الذى قامت به دور العرض خلال فترة الكساد - خاصة فى الجنوب والغرب - هو تركيب تكييف الهواء الذى كان قد أصبح متوفرًا بسبب التطورات التقنية مما كان عليه خلال العشرينيات. وبنهاية الثلاثينيات كان عدد الجمهور يعود ببطء إلى معدلات عام ١٩٢٩. وفى هذا المناخ المالى الذى كان يتجه إلى التحسن، بدأت برامج المسابقات وألعاب الحظ التى تقدمها دور العرض فى الاختفاء.

وبالفعل بدأت صناعة السينما فى التعافى بعد العامين المظلمين ١٩٣٢ و ١٩٣٣، وكان ذلك راجعًا فى جانب منه إلى "المشروع الجديد" الذى فرضه "مرسوم تعافى الصناعة القومية" (NIRA) للرئيس روزفلت والذى بدأ تطبيقه فى يونيو ١٩٣٣، وكانت استراتيجية التعافى تعود فى جانب منها إلى

السماح بممارسات احتكارية للصناعات الكبرى، بما فى ذلك صناعة السينما. وبرغم أن المحكمة العليا قضت على هذه الممارسات فى عام ١٩٣٥، فإن هذا المرسوم شرع تنظيم الاتحادات العمالية والمفاوضات الجماعية، وهو اتجاه تعزز مع تمرير مرسوم واجنر فى عام ١٩٣٥. ومنذ عام ١٩٣٣ وما بعده، سعت – ونجحت فى النهاية – الجماعات المختلفة لعمال هوليوود فى تأسيس اتحادات تعترف بها الشركات السينمائية، بما فى ذلك "نقابة ممثلى الشاشة" (التى اعترف بها فى عام ١٩٣٧)، و"نقابة مخرجى الشاشة" (١٩٣٩)، و"نقابة كتاب الشاشة" (١٩٤١)، وعندما دخلت الولايات المتحدة إلى الحرب العالمية الثانية، كانت الاتحادات والنقابات السينمائية تكاد أن تشمل كل الفروع.

ويمكن فهم تطور الصناعة خلال فترة الكساد من خلال الأرقام. فقد انخفضت عائدات شباك التذاكر فى عام ١٩٣٣ إلى ٤٨٠ مليون دولار، وتزايدت تدريجيًا حتى وصلت إلى ٨١٠ ملايين فى عام ١٩٤١، وهو رقم يزيد قليلاً عن ٧٢٠ مليونا فى عام ١٩٢٩. وكانت الخسائر الإجمالية للشركات ٥٥,٧ مليونًا فى عام ١٩٣٢، وتراجعت إلى ٤,٩ مليونًا فى عام ١٩٣٣، ثم تحول الرقم إلى الربح بمقدار ٩ ملايين فى عام ١٩٣٤، وارتفع إلى ٣٤ مليونًا فى عام ١٩٤١. وفى عام ١٩٤٣ فقط، استطاعت هوليوود أن تحقق أرباحًا ٦٠,٦ مليونًا، وهى الزيادة الأولى عن رقم عام ١٩٢٩ الذى كان ٥٤,٥ مليونًا. وبشكل عام، فإن الظروف الاقتصادية لصناعة السينما كانت تتناقص بين ١٩٢٩/١٩٣٠ و ١٩٣٢/١٩٣٣، ثم بدأت فى التحسن خلال بقية العقد، برغم أن عدد الجمهور والأرباح لم تعد إلى مستويات عام ١٩٢٩ إلا خلال سنوات الحرب العالمية الثانية. وفى الحقيقة أن الظروف الاقتصادية لفترة الكساد كانت اختبارًا لصناعة السينما.

أفلام هوليوود "ما قبل ميثاق الإنتاج"

كانت الفترة ما بين انهيار سوق الأوراق المالية فى عام ١٩٢٩ حتى تأسيس "إدارة ميثاق الإنتاج" (الرقابة) فى يونيو ١٩٣٤، فترة يطلق عليها "هوليوود ما قبل الميثاق". وبرغم اختلاف مؤرخى السينما حول كيفية اختلاف أفلام ما قبل الميثاق عن الأفلام التى صنعت لاحقًا فى هذا العقد، فإنه يمكن التأكيد على أن هناك اختلافًا. ويقول أندرو بيرجمان فى كتاب "كنا فى دائرة المال" أن الأفلام الجماهيرية فى هوليوود ما قبل الميثاق - مثل أفلام رجال العصابات، وأفلام النساء الساقطات، وأفلام عالم الاستعراضات الموسيقية، وأفلام المشكلات الاجتماعية، والأفلام الكوميدية "الفوضوية" (التى تميل إلى السخرية الشديدة مما هو سائد - المترجم) - هذه الأفلام كانت مرتبطة بوضوح بالاضطراب الاقتصادى فى بداية الثلاثينيات، وبالمخاوف الاجتماعية والنفسية التى تسبب فيها هذا الاضطراب. ويمتد روبرت سكلار بهذه الفكرة فى كتاب "أمريكا كما صنعتها الأفلام"، ليطلق على بداية الثلاثينيات "العصر الذهبى للتقلبات"، وعلى أفلام فترة الكساد ما بعد ميثاق الإنتاج "العصر الذهبى للنظام". وبرغم أن ريتشارد مولتبى قدم رأيًا مفيدًا بأن معظم الأفلام فى هوليوود ما قبل الميثاق كانت مروضة وأكثر تقليدية من الأفلام التى ركز عليها بيرجمان وسكلار، فيبدو أنه خلال بداية الثلاثينيات - أكثر من الفترة السابقة واللاحقة لها - كان السينمائيون أكثر ميلا لصنع أفلام تضع موضع التساؤل المواقف السائدة تجاه النزعة الجنسية، واحترام الطبقة العالية، ومؤسسات القانون والنظام، كما كان الجمهور أكثر ميلا للاستجابة لهذه الأفلام.

ومن الأمثلة الجيدة على ذلك أفلام رجال العصابات الكلاسيكية، التي تؤخذ حبكاتها بشكل أو بآخر من العناوين الرئيسية للأخبار عن رجال عصابات حقيقيين، مثل آل كابونى فى شيكاجو. وفى هذه الأفلام هناك أمريكي من أصول عرقية، ذو لهجة إيطالية عادة، مثل ريكو فى "القيصر الصغير" (١٩٣١)، "أو تونى كامونتى فى "الوجه ذو الندبة" (١٩٣١)، أو من جذور أيرلندية مثل تومى باورز فى "عدو الشعب" (١٩٣١)، وهذا الأمريكى يصعد من حضيض الفقر إلى قمة الثراء بواسطة اكتساب السلطة فى عالم تجارة الخمور المحظورة، ليلقى مصرعه فى ذروة الفيلم، وهو بذلك ضحية لطموحه، وقسوته، وشهرته. وأصبح جيمس كاجنى (١٨٩٩-١٩٨٦) وإدوارد جى روبنسون (١٨٩٣-١٩٧٣) مرتبطين كثيرًا بهذا النمط الفيلمى. وفى أفلام النساء الساقطات هناك امرأة تدفعها الظروف الاقتصادية إلى أن تصبح عاهرة أو زانية، وجريتا جاربو (١٩٠٥-١٩٩٠) فى "سوزان لينوكس، السقوط والارتفاع" (١٩٣١)، وجوان كراوفورد (١٩٠٤-١٩٧٧) فى "استحواذ" (١٩٣١) و"المطر" (١٩٣٢)، ومارلين ديتريتش فى "فينوس الشقراء" (١٩٣٢)، وجين هارلو (١٩١١-١٩٣٧) فى "تراب أحمر" و"امرأة ذات شعر أحمر" (كلاهما ١٩٣٢)، وباربرا ستانويك (١٩٠٧-١٩٩٠) فى "ذات الوجه الطفولى" (١٩٣٢)، هن من بين الممثلات الشهيرات اللاتى ظهرن فى أفلام من هذا النمط. ومن أشهر أفلام عالم الاستعراضات الموسيقية "الباحثون عن الذهب لعام ١٩٣٣" و"الشارع الثانى والأربعون" (كلاهما فى عام ١٩٣٣)، وحققا الجماهيرية بالجمع بين النمر المبهرة التى كان يتقنها باسبى بيركلى، والحبكة حول منتج وفريق يعملون معًا لإعداد استعراض برغم اقتصاد الكساد. وكانت القصص الهوليودية التى احتضنت تلك الفترة بشكل مباشر تمامًا هى أفلام المشكلة الاجتماعية، وهو نمط كان شائعًا فى العقد الثانى من القرن العشرين لكن بدرجة أقل خلال العشرينيات.

ومن الأفلام التى امتدحت كثيرًا آنذاك "أنا هارب من عصابة مقيدة" (١٩٣٢)، لكن من الأفلام الجديرة بالذكر أيضًا "أولاد الطريق الضالون" (١٩٣٣)، والفيلم ذا التمويل المستقل "خبزنا كفافنا" (١٩٣٤). وأخيرًا فإن جموح الأفلام الكوميدية الفوضوية، مثل فيلم الإخوان ماركس "شوربة بط" (١٩٣٣)، كانت تسخر من الاحترام والسلطة السياسية، بينما كانت أفلام ماى ويست (١٨٩٣-١٩٨٠) الكوميدية، مثل "عاملته بشكل سيئ" (١٩٣٣) و"لست ملاكًا" (١٩٣٤) - واللذين قامت بكتابتهما وبطولتهما - تقدم امرأة حسية واثقة من نفسها، تستخدم بصراحة سحرها وجاذبية جمالها لكى تطوى الرجال تحت جناحها، بينما ترفض قبول الدور التقليدى الذى تفرضه الثقافة السائدة حول المرأة التى تكتسب الاحترام.

المعركة حول التحكم، وأفلام الكساد "ما بعد ميثاق الإنتاج"

لعبت جماهيرية وانتشار أفلام رجال العصابات، والنساء الساقطات، وكوميديات ويست التى تتسم بالجرأة والوقاحة، دورًا مهمًّا فى إثارة الاحتجاجات على أيدى جماعات، ضغط مختلفة ضد صناعة السينما بين عام ١٩٣٢ وبدايات ١٩٣٤. وكان من أهم هؤلاء المعترضين "رابط اللياقة"، وهى منظمة كاثوليكية تسعى للضغط على صناعة السينما لكى تتبع ميثاق الإنتاج الهوليودى لعام ١٩٣٠. وكانت لجنة علاقات الشركات - وهى هيئة تنظم بها الصناعة نفسها ذاتيًّا - هى المسئولة عن الإشراف على التزام الشركات بهذا الميثاق، لكنها لم تكن تملك سلطة كافية لفرض ذلك على الشركات. بينما كانت الشركات تسعى يائسة لوقف الانخفاض فى عدد الجمهور، لذلك فإنها كانت تتجاهل دائمًا هذا الميثاق فى أفلامها. وعندما هددت رابطة اللياقة بمقاطعة واسعة للأفلام فى عام ١٩٣٤، قررت الأستوديوهات أن من مصلحتها تأسيس هيئة تفرض الميثاق بشكل أكثر

صرامة، وقامت بذلك فى يونيــو ١٩٣٤ بتأســيس "إدارة ميثــاق الإنتــاج" (PCA)، وتعيين جوزيف برين مديرًا لها، ومنذ ذلك الحين، بدأت الإدارة فى فرض الميثاق بشكل صارم بمراجعة كل السيناريوهات قبــل البــدء فــى تصويرها، وتقديم اقتراحات بشأنها، وتطبيق ذلك أيضًا على كل الأفلام التى اكتمل صنعها قبل إصدار شهادة إدارة ميثــاق الإنتــاج، ووافــق أعــضاء الشركات على عدم عرض أى فيلم قبل الحصول على هذه الشهادة.

وكانت المراقبة المنتظمة على أفلام الــشركات بواســطة إدارة ميثــاق الإنتاج، بالإضافة إلى الاستعادة التدريجية للثقة القومية بفضل برامج روزفلت بين عامى ١٩٣٣ و ١٩٣٥، سببًا فى بعض التحولات فى أنماط الأفلام بعــد عام ١٩٣٤. وعلى سبيل المثال قامت شركة إخوان وارنر بتنقيح أفلام رجال العصابات، بأن جعلت البطل ليس رجل عصابة، وإنما رجل من رجال فرض القانون، كما فى فيلم "رجال جى" (رجال الحكومــة) (١٩٣٥)، مــن بطولــة جيمس كاجنى. كان هذا الفيلم من بين أكثر عشرة أفلام ربحًا فى عام ١٩٣٥، ومهد الطريق أمام أفلام مشابهة، مثل "رصاصات أو استفتاءات" (١٩٣٦) من بطولة إدوارد جى روبنسون، فى دور مفتش الشرطة، و"امرأة سيئة الــسمعة" (١٩٣٧) من بطولة همفرى بوجارت (١٨٩٩–١٩٥٧) فى دور وكيل النيابة المناضل. أما أفلام المرأة الساقطة، وأفلام ماى ويست، التى كانت إما ممنوعة أو مقيدة بصرامة بواسطة إدارة ميثاق الإنتاج، فقد تحولت إلــى أحــد أشــهر الأنماط الفيلمية وأكثرها براعة فى أواخر الثلاثينيات، وهى أفــلام كوميــديا الاسكروبول. وكان النجاح المفاجئ لفيلم فرانــك كــابرا "حــدث ذات ليلــة" (١٩٣٤) – والذى تم صنعه قبل تأسيس إدارة ميثاق الإنتاج – قد ساعد علــى تأسيس هذا النمط، وهو فيلم عن قصة حب كوميدية لا يبدو أنها سوف تكلــل بالنجاح، بين وريثة مدللة (كلوديت كولبير) وصحفى عملــى فــظ (كــلارك

جيبل)، ليصبح الفيلم هو أول فيلم يفوز بخمس جوائز أوسكار (الفيلم، والمخرج، والممثل، والممثلة، والسيناريو لروبرت ريسكين)، ويمهد الطريق أمام تنويعة من أفلام كوميديا الاسكروبول الناجحة. ويلاحظ أندرو ساريس منع ميثاق الإنتاج للتصوير الصريح للجنس، لذلك فإنه يطلق على هذا النمط الفيلمى "كوميديا جنسية بدون جنس"، ويقول أنه بدلا من جعل البطلة موضوعًا جنسيًا، فإن أفلام كوميديا الاسكروبول تمنحها تلقائية وذكاء ولماحية وحيوية، وإنجازات فى مجال عملها (ص ٨). وأفلام مثل كابرا "مستر ديدز يذهب إلى المدينة" (١٩٣٦)، وجريجورى لاكافا (١٨٩٢-١٩٥٢) "رجلى جودفرى" (١٩٣٦)، وليو ماكارى (١٨٩٨-١٩٦٩) "الحقيقة المرعبة" (١٩٣٧)، وجورج كيوكر "أجازة" (١٩٣٨)، بالإضافة إلى فيلمى هوارد هوكس "تربية طفل" (١٩٣٨) و"الفتاة مساعدته" (١٩٤٠)، هى من بين الأفلام الجيدة من هذا النمط. وفى تركيز هذه الأفلام على العلاقة الرومانسية المحفوفة بالمخاطر لكنها تنجح فى النهاية، فإنها تشبه الأفلام الموسيقية لفريد أستير وجينجر روجرز فى وسط الثلاثينيات، مثل "قبعة عالية" (١٩٣٥)، و"زمن رقصة السوينج" (١٩٣٦)، و"هيا نرقص" (١٩٣٧)، والتى حلت محل أفلام فرق الاستعراضات الموسيقية التى كانت شائعة فى بداية الثلاثينيات. وكل هذه الأنماط الوليدة – أفلام الجريمة عن مسئول فرض القانون، وكوميديا الاسكروبول، والأفلام الموسيقية الرومانسية – تصور ثقة أكبر فى النظام السائد مما كانت تصوره الأنماط الفيلمية الجماهيرية فى بداية الثلاثينيات.

ومن التحولات الأخرى التى أتت بعد تأسيس إدارة ميثاق الإنتاج (والتحسن التدريجى فى الظروف الاقتصادية)، الانتقال إلى "أفلام البرستيج" الأكثر كلفة. كانت هذه الأفلام مكلفة فى صنعها، لكنها كانت أكثر ظهورًا على قائمة مجلة "فارايتى" باعتبارها من بين قائمة أكثر عشرة أفلام من

ناحية الإيرادات فى النصف الأخير من عقد الثلاثينيات. وتشمل أفلام "البرستيج تنويعة من أنماط القصص المختلفة، لكنها تتضمن اقتباسات عن كلاسيكيات أدبية وروايات من النوع الأكثر مبيعًا، وقصص المغامرات والمبارزات، وقصص سيرة الحياة حول أناس مشهورين. وتتضمن المجموعة الأولى اقتباسات سينمائية عن مسرحيات شكسبير، مثل "حلم ليلة منتصف صيف" (١٩٣٥) و"روميو وجولييت" (١٩٣٦)، واقتباسات عن روايات من القرن التاسع عشر مثل "ديفيد كوبرفيلد"، و"قصة مدينتين" و"أنا كارينينا" (كلها فى عام ١٩٣٥)، واقتباسات عن روايات من القرن العشرين مثل "المخبر" و"تمرد على السفينة باونتى" (كلاهما فى عام ١٩٣٥)، و"أنطونى أدفيرس" (١٩٣٦)، و"الأفق المفقود" و"الأرض الطيبة" (كلاهما فى عام ١٩٣٧)، والفيلم ذى النجاح الفائق "ذهب مع الريح" (١٩٣٩)، والفيلم الذى نال إطراء نقديًا "عناقيد الغضب" (١٩٤٠). وظهرت أفلام المغامرات التاريخية الناجحة مع "كابتن بلاد" (١٩٣٥) و"أنطونى أدفيرس" (١٩٣٦)، ووصلت إلى الذروة مع "مغامرات روبن هود" (١٩٣٨). وصورت أفلام سيرة الحياة شخصيات مختلفة مثل جيسى جيمس، وألكساندر جراهام بيل، وتوماس أديسون، لكن مجموعة منها نالت نجاحًا خاصًا هى ثلاثة أفلام من بطولة بول مونى (١٨٩٥-١٩٦٧): "قصة لوى باستير" (١٩٣٦)، و"حياة إميل زولا" (١٩٣٧)، و"يواريز" (١٩٣٩).

وكانت شهرة اثنين من الأطفال النجوم فى منتصف وأواخر الثلاثينيات توحى بأن الأفلام الأمريكية كانت تلعب دورًا فى إعادة تماسك الثقافة الأمريكية، واستعادة الثقة فى النظام، عندما بدأت البلاد تخرج من الكساد. ومنذ عام ١٩٣٥ حتى ١٩٣٨، وبفضل نجاح أفلام مثل "قصة الشعر الملتوية" (١٩٣٥) و"أصغر متمردة" (١٩٣٦)، كانت الطفلة شيرلى تيمبل

(ولدت عام ١٩٢٨) على قمة نجوم شباك التذاكر فى الولايات المتحدة. ومنذ عام ١٩٣٩ حتى ١٩٤١، كان على قمة القائمة الطفل ميكى رونى (ولد عام ١٩٢٠)، بطل سلسلة أفلام "آندى هاردى" من شركة "إم جى إم"، مثل "مدينة الأولاد" (١٩٣٨)، وأفلام موسيقية عن فرق تعد لاستعراض مثل "جميلات فى الجيش" (١٩٣٩). وفى الحالتين أظهر الطفلان النجمان حيوية ومرونة، وروحًا معنوية عالية فى التغلب على كل العقبات التى تواجهها.

وعندما كانت الولايات المتحدة تدخل إلى أواخر الثلاثينيات، أظهرت هوليوود – مثل الثقافة الأمريكية ككل – اهتمامًا متجددًا بإعادة تحديد وتعريف التقاليد والقيم القومية. وقد ظهرت هذه النزعة فى جانب منها بسبب الاستجابة ورد الفعل تجاه التهديد العالمى المتزايد للفاشية فى ألمانيا وإيطاليا. وأصبحت منطقة لوس أنجلس – التى أصبحت مأوى للمهاجرين البارزين من ألمانيا – مركزًا للنشاطات المضادة للفاشية فى الولايات المتحدة، تحت قيادة مجموعات مثل "رابطة هوليوود المضادة للنازية". واشتركت الأفلام هنا فى الاستكشاف للتقاليد القومية ونقد الفاشية، سواء فى الداخل والخارج. وقام فيلم "غضب" (١٩٣٧) من إخراج فريتز لانج (١٨٩٠-١٩٧٦) باستكشاف العالم النفسى للغوغاء الذى أدى لممارسات الشنق بدون محاكمات. وصنع فيلما كابرا "مستر سميث يذهب إلى المدينة" (١٩٣٩) و"قابل جون دو" (١٩٤١) مواجهة بين بطل أمريكى نموذجى وخصم شرير كان ثراؤه وسلطته وطموحه تهدد بتقويض النظام الديمقراطى. كما كان المكان والزمان التاريخيان فى أفلام مثل "مستر لينكولن الشاب"، و"طبول عبر قبائل الموهوك"، و"ذهب مع الريح" (كلها فى عام ١٩٣٩)، محوريين لخيوطها السردية. وعادت إلى الظهور أفلام الويسترن حرف (أ) فى أواخر الثلاثينيات، مثل "دودج سيتى"، و"يونيون باسيفيك"، و"عربة السفر" (كلها فى

عام ١٩٣٩)، وساهمت أيضًا فى صالح التقاليد الوطنية الأمريكيــة. ومــن الأفلام المهمة فى نهاية تلك الفترة "عناقيد الغضب" (١٩٤٠) الذى يــصور تحول عائلة "جود" إلى ضحايا بسبب القحط والنظام الاقتــصادى القاســى، والفيلم الجرئ الانتقادى لأحد الأساطين الأمريكيين "المواطن كين" (١٩٤١) لأورسون ويلز (١٩١٥-١٩٨٥). وبرغم أن إدارة ميثاق الإنتاج كانــت لا تشجع السينمائيين على صنع أفلام تنتقد الأمم الأخرى – وكان ذلك راجعًــا فى جانب منه للضرر التجارى الذى سوف يحدث بسبب عدم توزيع الأفــلام فى هذه البلدان – فقد ظهرت تدريجيًا أفلام مضادة للنازية حتى قبل أن تعلن الولايات المتحدة الحرب فى ديسمبر ١٩٤١، ومن هذه الأفــلام "اعترافــات جاسوس نازى" (١٩٣٩)، وهجوم شارلى شابلن الهجائى الساخر على الفاشية فى "الديكتاتور العظيم" (١٩٤٠).

وبدراسة الأفلام الأمريكية خلال فترة الكساد بنظرة شاملة تمامًا، نجد أن هناك دافعين واضحين، الأول هو دافع جمالى يخص الأفلام كترفيه، وقد أسس نفسه بقوة خلال العشرينيات، ويؤكد على أن الأفلام يجب أن تــساعد المتفرجين على الهروب من مشكلاتهم لساعتين مــن الــزمن، فقــد دفــع السينمائيين للإقرار بالواقع الاجتماعى المعاصر والاشتباك معه. وبــرغم أن هذا الدافع الأخير لم يصبح سائدًا قط، بسبب اهتمام صناعة السينما الــدائم – فى جانب من الأمر – بالإمكانية التجارية فى شباك التذاكر، فإنه أدى إلــى بعض أكثر الأفلام قوة فى هوليوود ما قبل ميثاق الإنتاج وإلى أكثر الأفــلام التى نالت تقديرًا نقديًا ومناقشة على نطاق واسع فى نهاية هذا العقد. ومــع دخول الولايات المتحدة إلى الحرب فى ديسمبر ١٩٤١، كانت صناعة السينما قد خرجت رسميًا من الكساد، ودخلت مرحلة جديدة.

انظر أيضاً:

"أفلام رجال العصابات"، "النزعة الشعبوية"، "كوميديا الاسكروبول".

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Balio, Tino. *Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930–1939*. History of the American Cinema. New York: Scribner, 1993.

Bergman, Andrew. *We're in the Money: Depression America and Its Films*. New York: Harper and Row, 1971.

Doherty, Thomas Patrick. *Pre-Code Hollywood: Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema, 1930–1934*. New York: Columbia University Press, 1999.

Giovacchini, Saverio. *Hollywood Modernism: Film and Politics in the Age of the New Deal*. Philadelphia: Temple University Press, 2001.

Gomery, Douglas. *Shared Pleasures: A History of Movie Presentation in the United States*. Madison: University of Wisconsin Press, 1992.

Jacobs, Lea. *The Wages of Sin: Censorship and the Fallen Woman Film, 1928–1942*. Wisconsin Studies in Film. Madison: University of Wisconsin Press, 1991.

Maltby, Richard. "The Production Code and the Hays Office." In *The Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930–1939*, edited by Tino Balio, 37–72. Berkeley: University of California Press, 1993.

Sarris, Andrew. "The Sex Comedy Without Sex." *American Film 3* (March 1978): 8-15.

Schatz, Thomas. *The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era*. New York: Pantheon, 1988.

Sklar, Robert. *Movie-Made America: A Social History of American Movies*. New York: Random House, 1975.

Charles J. Maland

كتب هذا الفصل: تشارلز جيه مالاند

باري لورنتز

(ولـد باسـم ليونـارد ماكتاجـارت لـورنتز، كلاركسبيرج، فيرجينيا الغربية، ١١ ديسمبر ١٩٠٥، توفي في ٤ مارس ١٩٩٢).

كان باري لورنتز أهم من صنعوا ودافعوا عن الأفلام التسجيلية التي تملوها الحكومة في الولايات المتحدة خلال فترة الكساد الكبير. بعد دراسته الصحافة في جامعة فيرجينيا الغربية، انتقل لورنتز إلى نيويورك في عام ١٩٢٥، وأخذ لنفسه الاسم الأول لأبيه، باري. ومن عام ١٩٢٧ حتى ١٩٣٢ كتب مقالات نقدية عن الأفلام في مجلة "جادج"، وبعد ذلك استمر في كتابة المقالات والدراسات لعدد من الإصدارات طوال بقية العقد، وقد تم جمع بعض هذه المقالات في كتاب "لورنتز عن السينما" (١٩٧٥).

وفي عام ١٩٣٤ قام لورنتز بنشر كتاب "عام روزفلت: ١٩٣٣" الذي يضم صورًا فوتوغرافية مع تعليقات مكتوبة تسعى إلى إضفاء نزعة درامية على فترة الكساد، ثم مولد السياسة الاقتصادية لمعالجة آثاره. وكان لورنتز في الأصل يأمل في أن يصنع فيلمًا، لكنه لم يستطع أن يجمع التمويل الضروري، لكن في يونيو ١٩٣٥ قام ريكسفورد تاجويل، مدير إدارة إعادة التوطين الأمريكية، بالتعاقد معه لصنع أفلام حول محنة الفلاحين خلال فترة الكساد، وركز الفيلم الأول على منطقة "داست باول" كثيرة الجفاف، وصنعه

لورنتز بميزانية أقل من ٢٠ ألف دولار، وحمل اسم "المحراث الذى شق السهول" (١٩٣٦)، وفيه يظهر كيف أن القحط، والعواصف الترابية، وانهيار الأسواق، أدى إلى هجرة فلاحى "السهول الكبرى"، وانتهى الفيلم إلى خطة الحكومة حول إعادة التوطين وإصلاح التربة. وبرغم حصول الفيلم بشكل عام على مديح نقدى إيجابى، فقد تسببت هوليوود فى مصاعب أمام لورنتز، وجعلت من الصعب عليه الحصول على لقطات أرشيفية، كما شجعت دور العرض على عدم عرض فيلم ممول حكوميًا يمكن أن ينافس جرائدها السينمائية. وكان فيلم لورنتز الثانى هو "النهر" (١٩٣٨)، الذى يصور لقطات لفيضانات مدمرة فى بدايات عام ١٩٣٧، لكى يؤكد على مشكلات الفيضان، وتآكل التربة، والفقر، فى وديان المسيسيبى وتينيسى، ويطرح كيف أن تأسيس "سلطة وادى تينيسى" واجه هذه المشكلات من خلال التحكم فى الفيضان، وإدخال الكهرباء، والحفاظ على البيئة. وتمتع فيلم "النهر" بمقالات نقدية أكثر إيجابية من "المحراث"، وبتوزيع أوسع، وحصل على جائزة أفضل فيلم تسجيلى من مهرجان فينيسيا السينمائى عام ١٩٣٨، حتى إنه فاز على فيلم لينى ريفنشتال "أوليمبيا".

وفى هذا العام قام الرئيس روزفلت بتعيين لورنتز مديرًا "للخدمة السينمائية الأمريكية"، ليشرف على فيلم يوريس إيفنز "السلطة والأرض (١٩٤٠)، وفيلم روبرت فلاهرتى "الأرض" (١٩٤٠)، وصنع بنفسه فيلم "المعركة من أجل الحياة" (١٩٤٠) الذى يدور حول وفيات الرضع، وسوء التغذية، والأطفال الفقراء فى الولايات المتحدة. لكن موضوعه الانتقادى المثير للجدل أغضب العديد من رجال الكونجرس، وتم إلغاء "الخدمة السينمائية الأمريكية" عندما رفض الكونجرس تمويلها فى ربيع عام ١٩٤٠. وكان مشروع لورنتز التالى هو فيلم تسجيلى عن البطالة باسم "إيكو هومو"، لكنه لم يستطع صنعه قط.

مشاهدات مقترحة:

"المحراث الذى شق السهول" (١٩٣٦)، "النهر" (١٩٣٨)، "المعركة من أجل الحياة" (١٩٤٠).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Lorentz, Pare. *FDR's Moviemaker: Memoirs and Scripts*. Reno: University of Nevada Press, 1992.

———. *Lorentz on Film: Movies 1927–1941*. New York: Hopkinson and Blake, 1975.

Snyder, Robert L. *Pare Lorentz and the Documentary Film*. 2nd ed. Reno: University of Nevada Press, 1993. The original edition was published in 1968.

Charles J. Maland

تشارلز جيه مالاند

اليونان "Greece"

يتداخل تاريخ السينما اليونانية كثيرًا مع التاريخ المعقد لليونان في القرن العشرين. لقد كان ما يشكل اليونان بشكل شرعي في الجزء الأول من القرن مايزال أمرًا غير مستقر، وكان الملايين من اليونانيين ثقافيًا يعيشون تحت حكم الإمبراطورية العثمانية، وإيطاليا، وبريطانيا، وأمم أخرى حكمت المناطق الرئيسية في اليونان والعديد من الجزر اليونانية. وتظل إشكاليات من هو اليوناني، وما هو اليوناني، تحديًا دائمًا أمام السينما اليونانية.

السنوات الأولى

عندما وصلت "الصور المتحركة" إلى اليونان في عام ١٨٩٧، كانت الأفلام ذات البكرة الواحدة أو البكرتين يتم تقديمها عادة كفصول في عروض المنوعات أو نمر الكرنفالات. وتضمنت هذه الواردات الأجنبية الأعمال الرائدة لسينمائيين مثل جورج ميليس (١٨٦١-١٩٣٨)، والأخوين أوجست (١٨٦٢-١٩٥٤) ولوى (١٨٦٤-١٩٤٨) لوميير. وأول فيلم يوناني معروف هو "نساء تغزلن" أو "الغازلات" (١٩٠٥)، الذي صنعه الأخوان ماناكيا (ياناكيس ١٨٧٩-١٩٥٤، وميلتوس ١٨٨١-١٩٦٤)، اللذان سوف تكون هويتهما وأهميتهما موضوعًا لفيلم "نظرة أوليس" (١٩٩٥) من إخراج ثيو أنجليوبولوس (ولد عام ١٩٣٥). وبعد عام من فيلم "الغازلات"، بدأت تقاليد فيلم "الجريدة" اليوناني في التشكل - وهو مزيج من لقطات الجريدة السينمائية

الأصيلة مع عناصر تسجيلية أكثر شكلية – وذلك مع الاحتفال بالألعاب الأوليمبية فى ذلك العام. وفى عام ١٩٠٧ ظهرت جريدة سينمائية ثانية كانت الأولى التى تحمل عنوانًا هو "مهرجان الملك جورج الأول"، والتى احتفت بفضائل هذا الملك اليونانى. وافتتحت دور العرض السينمائية الأولى فى سميرنا وأثينا آنذاك، وأسس الممثل سبيروس ديميتريكابولوس شركة "أفلام أثينا" فى عام ١٩١٠، وبدأ فى صنع أفلام كوميدية قصيرة، وأفلام تسجيلية تصور المواقع الأثرية.

وكان أول فيلم روائى طويل يونانى هو "جولفو" الذى عرض فى عام ١٩١٥، وهو يعتمد على مسرحية رعوية، فى نوع من قصة روميو وجولييت فى مكان جبلى يونانى. ثم ظهرت بعد ذلك بفترة قصيرة ثلاثة أفلام روائية طويلة، لكن الجمهور كان مفتونًا أكثر بأفلام الجريدة التى تتناول الحرب فى البلقان فى عامى ١٩١٢ و ١٩١٣، ثم الحرب العالمية الأولى. وتحتوى هذه الأفلام اليونانية على اللقطات التى ماتزال باقية لأحداث مثل حريق سميرنا فى عام ١٩٢٢. ولم يؤد "جولفو" إلى تأثير سريع، لكن القصة الرومانسية الجبلية أصبحت فيما بعد نمطًا جماهيريًا، وفى عام ١٩٣٢ أعيد صنع فيلم "جولفو" كأول فيلم ناطق يونانى. وفى عام ١٩٥٥ سوف تكون هناك ثلاث إعادات صنع أخرى، إحداها حققت نجاحًا تجاريًا هائلا، وفى عام ١٩٧٥ سوف يقدم المسرحية كتيمة رئيسية فى فيلمه "الممثلون الجوالون".

وبدأت السينما اليونانية فى اكتساب جمهور أكثر استقرارًا مع سلسلة من أفلام كوميدية صنعت فى بداية العشرينيات. وقدم الممثلون الكوميديون اليونانيون فى العادة شخصيات تشبه الشخصيات المرتبطة بالسينما الأمريكية، مثل تشارلى شابلن وروسكو "فاتى" أرباكيل (البدين – المترجم).

وكان أول فيلم روائى طويل يونانى يحقق نجاحًا تجاريًا هو "طفل القدر" (١٩٢٥)، وهو ميلودراما تدور فى المدينة، وسرعان ما بدأت تتشكل أسس صناعة قابلة للحياة مع تأسيس "داج فيلم" فى عام ١٩٢٧، وأُنتجت ثلاثون فيلمًا روائيًا طويلا بين عام ١٩٢٥ و ١٩٣٥ بواسطة شركات إنتاج مقرها أثينا، وباتراس، وثيسالونيكى. وحقق بعض الأفلام حوالى أربعين ألف متفرج، وبدأ مفهوم نجم السينما فى السيطرة. وظهر فيلم "دافنى وكلوى" (١٩٣١)، وهو فيلم رومانسى حيث البطلة البالغة تظهر عادية خلال مشهد استحمام، وقد يكون ذلك هو المشهد الأول فى السينما، حيث إنه يسبق مشهدًا عاريًا طوله عشر دقائق قدم هيدى لامار فى فيلم "نشوة" (١٩٣٣).

وبرغم النجاح المحدود للأفلام اليونانية، فقد استمر إنتاجها وعرضها خلال العشرينيات والثلاثينيات أسيرًا للأحداث السياسية. وبين عامى ١٩٢٤ و ١٩٢٨ كان هناك أحد عشر انقلابًا، وثلاثة انتخابات عامة وما لا يقل عن عشرة رؤساء وزراء. ثم جاءت فترة مستقرة نسبيًا خلال حكم إيليوثيريوس فينزيلوس (١٩٢٨-١٩٣٢)، تبعها العديد من الانقلابات العسكرية، كان خاتمتها هو ديكتاتورية الجنرال ميتاكساس (١٩٣٦-١٩٤١). وحدث المزيد من الاضطرابات الاجتماعية بسبب استيعاب ١,٥ مليون لاجئ من آسيا الصغرى فى السكان الذين يقلون عن ١٠ ملايين نسمة. وفى هذا المناخ ظل الإنتاج مغامرة محفوفة بالمخاطر، كما أن عمليات التحميض والطبع كانت تتم فى الخارج.

وخلال احتلال اليونان فى الحرب العالمية الثانية، قاطع اليونانيون الأفلام الألمانية والإيطالية (التى فيما يبدو أنها كانت الوحيدة المتاحة آنذاك – المترجم)، لكن عندما قام فيلوبومين فينوس (١٩٠٨-١٩٧٧) – الذى كان قد

أنتج وأخرج فيلم "أغنية الفراق" (١٩٣٩) – بصنع الفيلم الناطق باللغة اليونانية "صوت القلب" (١٩٤٣)، جذب الفيلم جمهورًا يزيد على ١٠٢ ألفا، وكان ذلك دليلا على التأكيد على الهوية الهيلنية خلال فترة الاحتلال، التى تسبب فى موت عشرة فى المائة من السكان. وصُنعت خمسة أفلام أخرى خلال فترة الاحتلال، لكن الإنتاج توقف عندما تم القبض على فينوس وآخرين على أيدى الألمان، للاشتراك فى المقاومة. وعاش فينوس بعدها وأصبح منتجًا مهمًا للأفلام اليونانية لما يقرب من عقدين من الزمن.

ومنذ نهاية الاحتلال حتى أواخر الستينيات، تشكلت صناعة السينما اليونانية على نموذج نظام الأستوديو الهوليودى، وأنتجت ما يزيد على ألف فيلم. وبرغم أن السينما اليونانية تتوجه إلى مجموعة لغوية صغيرة، فإنها قدمت فى تلك الفترة مخرجين وممثلين مثل ميلينا ميركورى (١٩٢٠-١٩٩٤)، ومايكل كاكويانيس (ولد عام ١٩٢٢)، وإيرين باباس (ولدت عام ١٩٢٦)، الذين اكتسبوا شهرة عالمية، كما كسبت السينما اليونانية جمهورًا عالميًا لموسيقيين مثل مانوس هاجيداكيس، وميكيس ثيودوراكيس، بالإضافة إلى نجوم قوميين مثل جورج فونداس (ولد عام ١٩٢٤) فى مجال الميلودراما، وأليكى فوجوخالكى (١٩٣٤-١٩٩٦) فى مجال الأفلام الموسيقية، وثاناسيس فينجوس (ولد عام ١٩٢٧) فى مجال الكوميديا.

وخلال فترة ما بعد الحرب، استخدمت حكومة اليونان عددًا من الوسائل لتشجيع عدم الانشقاق السياسى فى الفنون. وبينما كان الجانب الأكبر من صناعة السينما قانعًا بصنع الأفلام الموسيقية، والكوميدية، والميلودراما، والتى تجذب الجماهير دون أن تثير أى انتقاد سياسى، فإن عددًا من السينمائيين على حافة الصناعة استخدموا خطابًا غير مباشر لتحدى الوضع

السياسى السائد. وعلى سبيل المثال، فإن فيلم "مدينة مسحورة" (١٩٥٤) يستخدم شكل الفيلم البوليسى لكى يتناول قضايا مهاجرى عام ١٩٢٢ وعالم الفقراء فى أثينا، كما أن فيلم "ستيلا (١٩٥٥) احتفى بالمثل النسوية التى تتبناها الطبقة العاملة وموسيقاها، واستخدم فيلم "وحش أثينا" (١٩٥٦) تيمة الهوية المغلوطة لانتقاد المجتمع، وفيلم "الفتاة ذات الثوب الأسود" (١٩٥٦) عالج التوترات بين قيم اليونان الريفية والمدينية، من خلال تصوير آسر لفنانين وصيادين ونساء قرويات.

السينما اليونانية الجديدة

جاء دخول التليفزيون فى منتصف الستينيات فى وقت قيام انقلاب عسكرى فى ٢١ أبريل ١٩٦٧، ولم تكن الأفلام التى تزداد فى تفاهتها، ويصنعها نظام الأستوديو، جذابة بما يكفى لكى تنافس هذا الوسيط الجديد، والرقابة الصارمة التى فرضها العسكريون وجعلت أى أفلام ذات بعد اجتماعى لا تجد طريقها للعرض على الشاشات اليونانية. وانفجر نظام الأستوديو من داخله، وظلت المجموعة الوحيدة التى تصنع الأفلام فى اليونان مؤلفة من مجموعة تعد على أصابع اليد الواحدة من المخرجين المؤلفين الشبان، الذين كانوا يرغبون فى أن تمضى السينما اليونانية فى اتجاه مختلف تمامًا. وأعلن هؤلاء بوضوح - وبفظاظة أحيانًا - عن رفضهم للفن الذى يتملق الجماهير ويصنعه نظام الأستوديو، وتأييدهم لسينما مفرطة فى حداثيتها يدفعها سينمائيون مؤلفون. وبرغم أن هذه المجموعة بدأت فى صنع الأفلام تحت الحكم العسكرى، فإن حركتهم ازدهرت فى السنوات العشر التالية لصيف عام ١٩٧٤ حين سقط هذا الحكم.

وما أصبح معروفًا باسم السينما اليونانية الجديدة كانت ملتزمة بشكل عام بجماليات حداثية ترفض نظام النجوم، والمونتاج، والسرد ذا الثلاثة فصول، والمعايير الهوليودية الأخرى المرتبطة بالسينما الجماهيرية. كما أن العديد من المخرجين المؤلفين الجدد كان لهم توجه يسارى، وكانوا معجبين بدرجة كبيرة بالواقعية الجديدة الإيطالية. وكانت المشكلة الدائمة بالنسبة لهم هى أن مواقفهم السياسية تفرض عليهم البحث عن الجماهير العريضة، بينما كانت جمالياتهم تقصى هذه الجماهير بعيدًا. وكان أكثرهم نجاحًا فى حل هذا التناقض بين الشكل والمضمون بانتيليس فولجاريس (ولد عام ١٩٤٠) وثيو أنجلوبولوس. ظل فولجاريس قريبًا من النموذج الواقعى الجديد فى أفلامه التى أثبتت أنها الأكثر نجاحًا، مثل "خطوبة أنا" (١٩٧٢)، و"سنوات الصخر" (١٩٨٥)، و"إنه طريق طويل" (١٩٩٥). أما أنجلوبولوس فقد كان من ناحية أخرى يمضى فى تجربة جمالية بعد الأخرى، وحقق الجماهيرية العريضة فى اليونان، بالإضافة إلى الإطراء النقدى العالمى مع فيلمه "الممثلون الجوالون"، وهو فيلم يعيد كتابة التاريخ السياسى اليونانى من منظور يسارى.

وعولجت المشكلات الاجتماعية اليونانية فى أفلام تعبيرية أخاذة، مثل فيلم نيكوس باباتاكيس (ولد عام ١٩١٨) "ثانوس وديسبينا" (١٩٦٨)، كما أن اهتمامات مماثلة عولجت على نحو سريالى فى فيلم نيكوس بانايوتوبولوس "كسالى الوادى الخصيب" (١٩٧٨). وخلق يورجوس (جورج) كاتا كوزينوس فى فيلم "ملاك" (١٩٨٢) إحساسًا بتيمات جنسية مثلية صريحة، بالإضافة إلى أن فيلم تونيا ماركيتاكى (ولدت عام ١٩٤٢) "ثمن الحب" (١٩٨٤) وضع نموذجًا سينمائيًا جديدًا للنزعة النسوية اليونانية مع قصة رومانسية تاريخية تدور فى بداية القرن العشرين. لكن مجموعة سينمائيى السينما الجديدة اليونانية فشلت بشكل عام فى تحقيق الجودة المتسقة التى حققها كل من فولجاريس وأنجلوبولوس.

وظهرت قوة مهمة جديدة فى السينما اليونانية فى عام ١٩٨١، عندما قدمت الحكومة مساعدة كبيرة من خلال تأسيس "المركز السينمائى اليونانى" لكى يقدم الدعم والترويج للسينما اليونانية. وبعد عشر سنوات، عقد المهرجان السينمائى القومى السنوى فى سالونيكى حيث أصبح مهرجان سالونيكى الدولى قائمًا منذ عام ١٩٦٠. وبينما ظل الإنتاج القومى هو العنصر الأكبر فى المهرجان، فإن الثقافة السينمائية اليونانية الأوسع قد غذاها التقديم السنوى لمئات الأفلام الأجنبية وعشرات السينمائيين الأجانب. وحقق المهرجان رسالته باعتباره ترويجًا للسينما الفنية وليس السينما التجارية، وكان من بين أولوياته إتاحة مساحة قيمة للسينمائيين من دول البلقان، والمخرجين الجدد، والعديد من صناعات السينما الإقليمية.

وبرغم أن الإنتاج المشترك مع بلدان أخرى أصبح شائعًا منذ التسعينيات، فإن السينما اليونانية الجديدة فقدت قوة دفعها. وكانت مبالغات المخرجين، وغرائبيتهم، وخصائصهم الشاذة عن المألوف، تعتبر أسلوبًا ورؤية شخصية، لذلك بدأ الجمهور القومى فى تجاهل الأفلام الناطقة باليونانية. وبينما ظلت الأفلام الأمريكية تجذب ما يزيد على نصف مليون متفرج، وتستحوذ على ٨٥ فى المائة من دور العرض، فإن الأفلام اليونانية كانت تجذ أقل من عشرة آلاف متفرج، وأى فيلم يزيد عن ذلك يعتبر ناجحًا.

ومن التطورات غير المتوقعة عرض أفلام الأستوديو القديمة على شاشات التليفزيون بانتظام، وحققت جاذبية هائلة لجيل لم يكن حتى مولودًا عندما صنعت هذه الأفلام. وعندما اقترب القرن العشرون من نهايته، بدأ جيل جديد من السينمائيين فى مواجهة الاقتصاد السياسى لعالم السينما اليونانية، بالتوجه إلى الجمهور العريض بأفلام ذات إنتاج مستقل تستخدم

تقنية جديدة منخفضة التكاليف. ومن هذه الأفلام "قصة بلا ميزانية" (١٩٩٨) من إخراج رينوس هارالامبيديس، و"شبق البقرة" (١٩٩٦) من إخراج أولجا ماليا، وهى أفلام تتناول مشكلات جيل معاصر، وتشد الخيال الجماهيرى بأشكال قريبة الشبه بالسينما المستقلة الأمريكية فى الخمسينيات. أما فيلم "هجوم العملاق موساكا" (٢٠٠٠)، فهو تقليد ساخر من أفلام الخيال العلمى، وينتقد وسائل الإعلام الجماهيرية اليونانية، مع مضمون مضحك حول الشذوذ الجنسى، وقد وصل الفيلم إلى أبعد من اليونان ووجد جمهورًا عالميًّا من أصحاب الثقافات الخاصة. وحتى أنجلوبولوس أصبح أكثر تقليدية قليلا عندما اختار نجومًا عالميين، وقام بتقصير طول أفلامه إلى أزمنة العرض المعتادة، وفيلم "أربع مواسم للقانون" (١٩٩٩) من إخراج ديموس أفديليوديس، نجح فى إعادة الحيوية إلى بعض عناصر أفلام الأستوديو الكوميدية. ومع ذلك النجاح الهائل المفاجئ فى أواخر التسعينيات كان لفيلم "جنس آمن" (١٩٩٩)، وهو فيلم بورنو ناعم قفز ليحقق ما يزيد على مليون متفرج، وكان عامل جاذبيته هو استخدامه لممثلين من مسلسلات كوميديا الموقف اليونانية فى مواقف جنسية مجانية. وبينما استنكر النقاد – ومعهم الحق – سوقية هذا الفيلم، فإنه أعاد الجمهور للأفلام الناطقة باليونانية، التى بدأت منذ ذلك الحين تجذب ما يزيد على مائة ألف متفرج للفيلم.

وخلال الأعوام الأولى من القرن الواحد والعشرين، تناولت السينما اليونانية فى الأغلب مشكلات الهوية الثقافية المرتبطة بأوربا الجديدة، خاصة التدفق غير المسبوق للاجئين الذين يهربون من الدولة المنهارة فى المنطقة. وكان فيلم "لمسة توابل" (٢٠٠٣) من إخراج تاسوس بولميتيس (ولد عام ١٩٥٧) قد حقق نجاحًا، وهو يتناول طرد اليونانيين من استانبول خلال

الخمسينيات. وفى العام التالى قدم فولجاريس فيلم "عرائس" (٢٠٠٤) الذى يدور حول مجموعة من عرائس الصور اللائى هاجرن إلى أمريكا فى عام ١٩٢٢، وحقق هذان الفيلمان جماهيرية كبيرة، حيث زاد جمهور كل منهما على مليون تذكرة. وتناول أنجلوبولوس تيمة ذات علاقة فى ثلاثية سعت إلى أن تعكس تاريخ أوربا طوال القرن العشرين بالتركيز على تاريخ اليونانيين. وكان الفيلم الأول من هذه الثلاثية "المروج الباكية" (٢٠٠٤) يبدأ باليونانيين من منطقة البحر الأسود يهربون من الثورة البلشفية، ليستمر الفيلم حتى نهاية الحرب الأهلية اليونانية فى عام ١٩٤٩.

وهناك عنصر جديد فى السينما اليونانية فى القرن الواحد والعشرين، وهو مجموعة النساء اللائى أثرن اهتمامات نسوية فى هذا الشكل الفنى الذى سيطر عليه فى الأغلب المخرجون من الرجال لفترة طويلة. ومن الأفلام التى فازت بجوائز "الإسكندرية" (٢٠٠١) من إخراج ماريو إيليو، "فكر فى الأمر جيدًا" (٢٠٠٢) من إخراج كاترينا إيفانجلاكو، "وداعات قاسية: أبى" (٢٠٠٢) من إخراج بينى بانايوتوبولو، "قريب، قريب جدًا" (٢٠٠٢) من إخراج ستيلا ثيودوراكى. ووصلت نساء أخريات إلى مقدمة ساحة السينما الطليعية والتسجيلية. وقدمت لوسيا ريكاكى (ولدت عام ١٩٦١) نظرة نادرة إلى مجتمع الصم فى اليونان بفيلمها "كلمات الصمت" (٢٠٠٢)، كما عالجت ليديا كاراس تيمات بيئية فى "صوت بحر إيجه" (٢٠٠٤).

ووسط هذه النزعات الحيوية، ظل مثال سينما المؤلف القديم محتفظًا بمكانه، مقاومًا باستمرار أى تفكير فى السينما كفن أو مشروع جماعى، وكل الأشكال السردية التقليدية. لكن كلاً من السينمائيين القدامى والجدد مستمرون فى محاولة الوصول إلى الجمهور العريض فى اليونان وخارجها، وهم

يبحثون عن أشكال تدمج ترفُّع وفنية النموذج الخاص بسينما المؤلــف مــع نزعة شعبوية تنتمى إلى أفضل أفلام عصر الأستوديو.

انظر أيضًا:

"سينما الفن"، "السينما القومية".

مزيد من القراءات :

FURTHER READING

Bacoyannopoulos, Yannis, and Andreas Tyros, eds. *Cinemythology: A Retrospective of Greek Film*. Athens: Greek Film Centre, 1993.

Constantinidiis, Stratos E., ed. *Journal of Modern Greek Studies: Greek Film—A Special Issue* 18, no. 1 (May 2000).

Georgakas, Dan, and Andrew Horton, eds. *Film Criticism* 27, no. 2 (Winter 2002–2003). (Special issue on Greek cinema.)

Koliodimos, Dimitris. *The Greek Filmography: 1914 through 1946*. Jefferson, NC: McFarland, 1999.

Dan Georgakas

كتب هذا الفصل: دان جيورجاكاس

ثيو أنجلوبولوس

(ولد باسم ثيودوروس أنجلوبولوس، أثينا، اليونان، فى ٢٧ أبريل ١٩٣٥).

ثيو أنجلوبولوس هو أهم سينمائى فى تاريخ السينما اليونانية. وعلى عكس الطليعيين الذى يرفضون السياسة، واليساريين الذين يوائمون الأنماط الفيلمية الجماهيرية، كان أنجلوبولوس يصر على أن يكون له تأثير ثورى، سواء على مستوى الشكل والمضمون، وأن يتحدى المواضعات التقليدية. وبصمته الفنية تتمثل فى إيقاع بطئ ولقطات مستمرة يمكن أن تستمر لعدة دقائق. وفيلمه ذو الأربع ساعات "الممثلون الجوالون" (١٩٧٥) – الذى يظهر فى معظم قوائم أعظم أفلام القرن العشرين – يستخدم أقل من مائة لقطة، لكى يستكشف تاريخ اليونان فى منتصف القرن. كما يعشق أنجلوبولوس التلاعب بالزمن، وهو أحيانًا يعود به إلى الوراء وإلى الأمام داخل اللقطة الواحدة. وأفلامه تتضمن فى الأغلب مناطق ميتة تدعو المتفرج إلى أن يفكر فيما حدث توًا على الشاشة. ومن بين تقنياته المفضلة المناظر التى بلا حركة، وقيام الممثلين بالمخاطبة المباشرة للكاميرا وقد تخلصوا من شخصياتهم السينمائية.

تلقى أنجلوبولوس تدريبه السينمائى فى باريس، حيث عمل مع جان روش، وعند عودته إلى اليونان، عمل ناقدًا سينمائيًا لصحف يسارية. وكان أول أفلامه الروائية الطويلة هو "إعادة البناء" (١٩٦٨)، الذى يتناول جريمة قتل من خلال روايات متعددة بطريقة أكيرا كيروساوا فى "راشومون" (١٩٥٠). وفى أفلام "أيام ٣٦" (١٩٧٢)، و"الصيادون" (١٩٧٧)، و"إسكندر الأكبر" (١٩٨٠)، قدم تاريخ اليونان من منظور يسارى مضاد للسلطة. وفى أفلام "رحلة إلى كيثيرا" (١٩٨٤)، و"مربى النحل" (١٩٨٦)، و"منظر طبيعى فى الضباب" (١٩٨٨)، وازن أنجلوبولوس بين القيم اليونانية التقليدية والقيم الوليدة فى أوربا الجديدة. وفى "خطوة المؤجلة لأبوقردان" (١٩٩١)، و"نظرة أوليس" (١٩٩٦)، و"الأبدية ويوم واحد" (١٩٩٨)، درس مشكلات الحدود القومية والهوية العرقية. ومعظم هذه الأفلام فازت بجوائز عالمية مهمة، وكان قمة ذلك جائزة السعفة الذهبية لفيلم "الأبدية ويوم واحد".

ومع بداية القرن الجديد، أعلن أنجلوبولوس عن المشروع الأكثر طموحًا فى حياته الفنية، ثلاثية تعلق على تاريخ أوربا فى القرن العشرين من خلال منظور تجربة الأمة اليونانية، وأخبر الصحفيين: "أنا أتنفس بطريقة ملحمية، وهذا قدرى". وأول أفلام هذه الثلاثية هو "المروج الباكية" (٢٠٠٤) الذى صنعه بالطريقة الشاملة لفيلمه السابق "الممثلون الجوالون"، ولكن مع قدر أكبر من تطور الشخصيات كما فى "الأبدية ويوم واحد"، وهو يتناول النازحين من آسيا الصغرى فى اليونان خلال نهاية الحرب الأهلية اليونانية فى عام ١٩٤٩، وسوف يحمل الجزء الثانى من الثلاثية قصة الاتحاد السوفييتى.

مشاهدات مقترحة:

"إعادة البناء" (١٩٦٨)، "الممثلون الجوالون" (١٩٧٥)، "إسكندر الأكبر" (١٩٨٠)، "الأبدية ويوم واحد" (١٩٩٨)، "المروج الباكية" (٢٠٠٤).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Fainaru, Dan, ed. *Theo Angelopoulos: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2001.

Georgakas, Dan. "A Reconsideration of Theodoros Angelopoulos's *Alexander the Great*." *Journal of Modern Greek Studies* 18, no. 1 (May 2000): 171–182.

Horton, Andrew. *The Films of Theo Angelopoulos: A Cinema of Contemplation*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997.

———, ed. *The Last Modernist: The Films of Theo Angelopoulos*. Westport, CT: Greenwood Press, 1997.

Dan Georgakas

دان جيورجاكاس

النقابات والاتحادات "Guilds and Unions"

تم تنظيم الاتحادات والنقابات العمالية فى الصناعات السينمائية فى العديد من البلدان، وهذه المنظمات تركز على أنواع معينة من العمال مثل الممثلين، والمخرجين، والعمال الفنيين، مثل "تحالف السينما الكندية"، و"فنانو التليفزيون والإذاعة" (ACTRA)، و"نقابة مخرجى بريطانيا العظمى" (DGGB)، و"اتحاد موظفى الترفيه والمسرح الاستراليين" (ATAEA).

وفى التاريخ المبكر للسينما، كان العمال منظمين فى اتحادات مهنية من مختلف الصناعات، مثل مسرح وصناعة الكهرباء. ثم تكونت الاتحادات والنقابات بشكل خاص لتنظم العاملين فى السينما، ومعظم هذه المجموعات العمالية مازال نشطة فى صناعات السينما والتليفزيون. ومثل الاتحادات العمالية الأخرى، فإن منظمات العاملين فى السينما تمثل أعضائها فى التفاوض من أجل الأجور، والفوائد (المزايا) وظروف العمل، بالإضافة إلى تقديم مختلف الخدمات الأخرى. وأصبحت بعض النقابات مشتركة فى التفاوض حول حقوق الملكية، وشروط ذكر الأسماء فى العناوين على الشاشة، ومسائل أخرى. كما تشترك الاتحادات والنقابات فى نشاطات سياسية من خلال تكوين جماعة ضغط أو فى الحملات الانتخابية.

ومثل المنظمات العمالية الأخرى أيضًا، فإن الاتحادات والنقابات السينمائية تستمر فى مواجهة التطورات السياسية والاقتصادية فى المجتمع

بشكل عام، والصناعات السينمائية بشكل خاص. وعلى سبيل المثال، فإن التوسع العالمى فى صناعة السينما خلال العقود القليلة الأخيرة من القرن العشرين كان له تأثيره على العاملين فى السينما بطرق عديدة. وبينما كانت المنظمات العمالية السينمائية حول العالم تتطور ويتم تنظيمها بشكل مماثل لبعضها البعض، فإن تركيز هذا الفصل سوف يكون على اتحادات ونقابات الولايات المتحدة كنموذج، وبسبب الأهمية العالمية الحالية للأفلام والشركات الهوليودية.

وإذا كانت الاتحادات والنقابات فى صناعة السينما الأمريكية نشطة منذ بداية القرن العشرين، فإن المنظمات العمالية الأكثر تخصصًا مثل "نقابة ممثلى الشاشة" (SAG)، و"نقابة مخرجى أمريكا" (DAG)، ظهرت فى الثلاثينيات خلال الفترة المتوترة لتنظيم العمل. وبرغم أن المجموعات العمالية السينمائية فى أمريكا قد واجهت عدة تحديات من النزعة المضادة للشيوعية فى أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات، فإن هذه المجموعات عاشت وامتدت لتشمل العاملين فى التليفزيون فى الخمسينيات والستينيات. واستمرت الاتحادات والنقابات المهنية فى لعب دور مهم فى صناعات الترفيه الأمريكى المعاصرة.

ويمثل العاملون فى السينما الأمريكية قوة عمل شديدة المهارة والتخصص، لكن نسبة البطالة عالية. وعلى سبيل المثال، فإن التقديرات تشير إلى أن ٨٥ فى المائة من الممثلين لا يعملون معظم الوقت. وهناك بعض السمات المتفردة أو غير العادية فى العمل السينمائى أيضًا، فبعض العاملين – مثل الكتاب والمخرجين والممثلين – يشاركون فى أرباح الأفلام من خلال تعاقدات على المشاركة فى الأرباح، كما قد يصبح البعض هم

أنفسهم الذين يقومون بالتوظيف من خــلال شــركات إنتــاجهم المــستقلة، أو المشروعات التى يقومون فيها بوظيفة الإنتاج أو الإخراج. وعلى ســبيل المثال، فإن بيللى كريستال عمل ممثلاً فى "محتالو المدينة ٢: أسطورة ذهب كيرلى" (١٩٩٤)، لكنه كان أيضًا منتج الفيلم. وهناك أيضًا فروق قوية بــين العاملين "فوق الخط" والعاملين "تحت الخط"، بما يستتبع ذلك من فروق بــين منظمات العمل التى تمثل هذين النوعين من العمالة، فعمالة ما فــوق الخــط تتضمن العاملين "الإبداعيين" (الكاتب، المخرج، الممثلين)، بينما عمالــة مــا تحت الخط تشر إلى العمال "الفنيين" (عمال ومشغلى الكاميرا، المــونتيرين، عمال الكهرباء، الخ). وتنظيم اتحادات صناعات الترفيه مــن خــلال هــذا التقسيم، بدلاً من تنظيم رأسى صناعى، هو الذى يمنع توحيد منظمات العمالة فى هذه الصناعات.

وبشكل عام، فإن إنتاج الأفلام يعتمد كثيرًا على العمالة، بما يعنــى أن جزءًا كبيرًا يتم إنفاقه على العاملين (وليس على المواد الخام أو المعدات التى تدخل فى الصناعة – المترجم). وتكلفة المواهب الأساسية (خاصة الممثلــين والممثلات) تشكل جزءًا مهمًّا من الميزانية فى أى فيلم هوليــوودى. وفــى العادة فإن عمالة فوق الخط تمثل ٥٠ فى المائة من ميزانية الإنتاج، وكانــت من بين الأسباب الرئيسية للزيادة الكبيرة التى طرأت علــى تكلفــة الأفــلام الهوليودية.

نقابات ما فوق الخط

تمثل "نقابة كتاب أمريكا" (WGA) المفاوضات الجماعية لكتاب الأفلام، والإذاعة، والكيبل، والوسائط التفاعلية، وصناعات الوسائط الجديدة. ويعــود

تاريخ النقابة إلى عام ١٩١٢ عندما تأسست أولا نقابة المؤلفين كاتحاد يحمى الكتاب، وتلى ذلك قيام كتاب الدراما بتشكيل نقابة الدراميين، وضمت جهودها إلى نقابة المؤلفين ليكونا "رابطة المؤلفين". وفى عام ١٩٢١ تشكلت نقابة كتاب الشاشة كفرع من رابطة المؤلفين، برغم أن المنظمة كانت أقرب إلى نادٍ منها إلى نقابة.

وأخيرًا فى عام ١٩٣٧ أصبحت نقابة كتاب الشاشة هى وكيل المفاوضات الجماعية لكل الكتاب فى صناعة السينما. وفى الحقيقة أن المفاوضات الجماعية بدأت فى عام ١٩٣٩، وكان أول تعاقد تم التفاوض عليه مع المنتجين السينمائيين فى عام ١٩٤٢. وبدأ بناء تنظيمى منفتح فى عام ١٩٥٤، وهو يفصل بين "نقابة كتاب أمريكا غربًا" (WGAW) بمكاتب فى لوس أنجلس، عن "نقابة كتاب أمريكا شرقًا" (WGAE) فى نيويورك.

وقد يكون من الصعب تحديد عدد الذين يزعمون أنهم كتاب سيناريو فى هوليوود، لكن من الصعب أكثر تقدير عدد الكتاب فى الصناعة الذين يكسبون عيشهم بالفعل من كتاباتهم. وطبقًا لنقابة كتاب أمريكا غربًا، تذكر التقارير أن هناك ٤٥٢٥ عضوًا يكسبون عيشهم من الكتابة فى عام ٢٠٠١، بينما هناك ٨٨٤١ عضوًا دفعوا اشتراكات على الأقل فى أحد أرباع هذا العالم. واعتمادًا علي هذه الأرقام، فإن النقابة تذكر فى تقاريرها أن العمل بنسبة ٥١,٢ فى المائة (أى أن النسبة الباقية تعانى من البطالة – المترجم). لكن ١٨٧٠ عضوًا فقط من الذين يكسبون عيشهم يعتبرون كتاب "شاشة"، وتلقت هذه المجموعة إجماليًا قدره ٣٨٧,٨ مليون دولار فى عام ٢٠٠١، كما تشير النقابة أيضًا إلى معدل استبدال عمال بين أعضائها بنسبة ٢٠ فى المائة كل عام.

وبينما الحد الأدنى الذى يجب دفعه للكاتب لسيناريو أصلى يدور حول ٢٩٥٠٠ دولار فى عام ٢٠٠١، ففى العادة يتم التفاوض حول أرقام أعلى بكثير. كما يتلقى الكتاب أجورًا عن معالجات القصص، وكتابة المسودات الأولى، وإعادة الكتابة، وتنقيح (وتظبيط) السيناريوهات، وما إلى ذلك. ومن المكاسب المهمة الأخرى الأقساط المتأخرة وحقوق الملكية.

ومن المجالات الأخرى المهمة كثيرًا بالنسبة للكتاب، (وآخرين يدخلون فى عملية صنع الفيلم)، مسألة ظهور الأسماء فى العناوين على الشاشة، وترتيبها، ومكانها، وحجم الحروف، وفى مقدمة الفيلم أو نهايته، وفى إعلانات الفيلم. فالعناوين (التيترات) مسألة حيوية للعديد من كتاب هوليوود، ليس فقط لتأثيرها على سمعتهم، ولكن لأن الامتيازات تعتمد عليها. وقد تكون هذه المسألة من نقاط التفاوض المهمة فى عقود التشغيل، وقد طورت النقابات قواعد مفصلة لها وقد تكون معقدة. وتتطلب قواعد "نقابة كتاب أمريكا" بشكل عام ٣٣ فى المائة اشتراكًا فى السيناريو من الكاتب الأول له، بينما يشارك الكتاب التالون فى ٥٠ فى المائة. لكن عندما يصبح مسئول تنفيذى فى المشروع كاتبًا تاليًا، يجب أن يشترك فى "أكثر من ٥٠ فى المائة" فى العناوين، أو إذا كان جزءًا من فريق فإنهم يشتركون فى "أكثر من ٦٠ فى المائة" من العناوين.

وتقوم "نقابة مخرجى أمريكا" بتمثيل المخرجين، ومديرى وحدات الإنتاج، والمخرجين المساعدين، والمنسقين الفنيين، وذلك سواء فى التليفزيون والسينما. وقد تشكلت النقابة فى عام ١٩٦٠ نتيجة اندماج "نقابة مخرجى الشاشة" و"نقابة مخرجى الإذاعة والتليفزيون"، وعضوية هذه النقابة وصلت إلى حوالى ١٣ ألفًا فى عام ٢٠٠٥.

وبينما يدير المنتج المشروع السينمائى الكلى، فإن المخرج مسئول عن الإنتاج، ويعتبر فى العادة هو "القوة الإبداعية الأساسية" فى صنع الفيلم. ويتحكم المخرج فى الأداء والحوار أمام الكاميرا، لذلك فهو مسئول عن تفسير مقاصد كاتب السيناريو والمنتج كما هى موضوعة فى السيناريو والتعبير عنها. وفى العادة يقوم المنتج باستئجار المخرج، برغم أن بعض المخرجين أصبحوا يقومون بدور مشابه لدور المنتج فى بعض الأفلام. ومن المثير للاهتمام أن معظم المخرجين يصنعون فيلمًا واحدًا، بينما عدد محدود فقط يصنع عشرة أفلام أو أكثر.

وتتفاوض "نقابة مخرجى أمريكا" على اتفاق أساسى لأعضائها، الذين يقومون بعد ذلك بترتيب عقود فردية مع المنتج أو الشركة المنتجة بشروط قابلة للتطبيق على فيلم محدد. وتتضمن اتفاقات المخرج شروط التشغيل (الأجر وما إلى ذلك)، لكنها تتضمن أيضًا مسائل ذات علاقة بالتحكم الإبداعى مثل التفاصيل المتعلقة بنسخة المخرج والنسخة النهائية للفيلم. وبسبب تقنية إضافة الألوان رقميًا إلى أفلام الأبيض والأسود، فإن نقابة مخرجى أمريكا قد ضغطت بقوة من أجل إصدار قانون بالحقوق الأخلاقية للفنانين حتى تمنع إجراء تغيرات على أعمالهم.

وتأسست "نقابة ممثلى الشاشة فى عام ١٩٣٣، بعد أن قامت منظمات عديدة بمحاولة تنظيم ممثلى السينما، بما فى ذلك "أكاديمية فنون وعلوم الصور المتحركة" (كلارك وبريينديل). وفى السنوات الأولى من تأسيس النقابة كانت هناك محاولة لتأسيس نظام يجب فيه على كل الممثلين السينمائيين الانضمام للنقابة، ثم بالحصول على تعويض للممثلين عن العرض المستمر فى أشكال توزيع أخرى (مثل التليفزيون وشرائط الفيديو وما إلى

ذلك)، وهو أمر ليس يسيرًا إذ أن أعضاءها قد حصلوا على مليار دولار في عام ١٩٨٧، فقط من عائدات عرض الأفلام القديمة في التليفزيون. وهناك عائد أكثر بكثير يأتي من الفيديو المنزلي ومنافذ التوزيع الجديدة الأخرى.

ومثل نقابة مخرجي أمريكا، فإن نقابة ممثلي الشاشة تتفاوض على اتفاق أساسي لأعضائها، وإن كان الممثلون والممثلات يقومون بأنفسهم بالتعاقد على أفلام محددة، ويستخدمون أحيانًا الوكلاء ومديري الأعمال لكي يقوموا بتمثيلهم.

وفي عام ١٩٩٢ أصبح أعضاء "نقابة كومبارس الشاشة" (SEG)، وعددهم ٣٦٠٠ عضو، جزءًا من تغطية اتحاد نقابة ممثلي الشاشة، وذلك بسبب أساسي هو افتقاد نقابة الكومبارس للنفوذ الذي يمكنها من التعامل مع المنتجين، كما أن معظم الكومبارس كانوا يعملون دون الانضمام لاتحاد. كما قد جرت مناقشات جادة حول اندماج بين نقابة ممثلي الشاشة، و"الاتحاد الأمريكي لفناني التليفزيون والإذاعة" (AFTRA)، الذي تشكل في عام ١٩٣٧ لكي يمثل ممثلي الإذاعة والتليفزيون، وتتركز سلطته في التليفزيون الحي (على الهواء)، لكنه يشارك نقابة ممثلي الشاشة في السلطة على البرامج التليفزيونية المسجلة، وفي عام ٢٠٠٥ كان الاتحاد يمثل ٧٠ ألف ممثل في الإذاعة والتليفزيون، وأيضًا السينما في بعض الأحيان.

ويمثل "الاتحاد الأمريكي للموسيقيين" (AFM) الموسيقيين في العديد من الصناعات، ومن بينها السينما، وقد تأسس في تسعينيات القرن التاسع عشر، وهو يتفاوض حول العقود في صناعة السينما منذ عام ١٩٤٤، وهو يهتم بشكل خاص بالتطورات التقنية الجديدة في تسجيل الصوت.

اتحادات ما تحت الخط

كان "الاتحاد الدولى للعاملين فى المسرح" (IATSE) أقوى اتحاد فى صناعة السينما الأمريكية، وقد تأسس عند نهاية القرن التاسع عشر، ويضم العاملين فى المسرح فى الولايات المتحدة وكندا. ومع توسع صناعة الترفيه، تطور الاتحاد ليضم عمال العرض السينمائى والعمال الفنيين فى الأستوديوهات الهوليودية والشركات السينمائية فى أنحاء أمريكا الشمالية. ومع دخول التليفزيون، ضم أيضًا العمال الفنيين فى هذا الوسيط الجديد. ويحتوى تاريخ الاتحاد على بعض فصول كئيبة من الثلاثينيات، عندما كان هناك مجرمون يبتزون أعضاء الاتحاد، بالإضافة إلى المساعدة فى النشاط القبيح لوضع القوائم السوداء التى وصمت فى الأربعينيات (أثناء حمى مناهضة الشيوعية والتى وصلت إلى الذروة مع الماكارثية – المترجم).

ويمثل الاتحاد كلا من الفنيين، والأسطوات، والحرفيين فى صناعة الترفيه، بما فى ذلك المسرح الحى، والإنتاج السينمائى والتليفزيونى، وعالم الاستعراض. وهناك ما يزيد على ٥٠٠ اتحاد محلى مرتبط بالاتحاد الدولى للعاملين فى المسرح، الذى يدار بطريقة الاستقلال الذاتى، حيث يقوم باتفاقات التفاوض الجماعى، وفيما يخص السينما يتم هذا التفاوض مع المنتجين ومن يمثلونهم. وعلاوة على ذلك فإن "النقابة العالمية لمصورى السينما" قد تأسست فى عام ١٩٩٦ من خلال اندماج مجموعات محلية.

ويغطى الاتحاد الدولى للعاملين فى المسرح طيفًا واسعًا من العاملين فى الإنتاج والتوزيع والعرض السينمائى. ومن بين هؤلاء المخرجون الفنيون، ومحللو القصة، وفنانو التحريك، ومصممو الديكور ومنفذوه، وفنانو

المناظر، وفنانو الجرافيك، وعمال طلاء الديكور، وعمال الكاميرا، وعمال الكهرباء، وعمال الإكسسوار، وبناءو الديكور، والمعلمون، ومصممو الأزياء، وفنانو الماكياج، ومصففو الشعر، وعمال الفوتوغرافيا، وفنيو الصوت، والمونتيرون، ومشرفو السيناريو، وفنيو المعمل، وعمال العرض، وعمال الإسعاف، وكشافو مواقع التصوير، وعمال الشحن والحجز، وعمال التوزيع. وتأتى قوة الاتحاد فى التفاوض من "التغطية الكاملة" لكل الحرف المتضمنة فى الإنتاج المسرحى والسينمائى والتليفزيونى، والعمال الداخلين فى كل مراحل الإنتاج، منذ أن كان العمل مجرد فكرة وعبر كل عناصر تنفيذه.

أما "الاتحاد الوطنى للعاملين فى الإذاعة والفنيين" (NABET) فقد تطور عن الإذاعة ثم التليفزيون. وقد تأسس الاتحاد فى "شركة البث الوطنى" (NBC) باعتباره اتحادًا فى شركة (منظمة صناعية أكثر منه متعلقًا بالمهنة)، كبديل عن الاتحاد الأكبر والأكثر قوة "الأخوة الدولية لعمال الكهرباء" (IBEW) (انظر كوينج، "البث والتفاوض"). ويزخر تاريخ "الاتحاد الوطنى للعاملين فى الإذاعة والفنيين" بالمناوشات مع "الأخوة الدولية لعمال الكهرباء" و"الاتحاد الدولى للعاملين فى المسرح"، بالإضافة إلى شائعات مستمرة حول الاندماج مع "الاتحاد الدولى للعاملين فى المسرح" الأكبر فى عدد أعضائه.

وفى عام ١٩٩٠، قام الفرع المحلى رقم ١٥ فى "الاتحاد الوطنى للعاملين فى الإذاعة والفنيين" – والذى يضم ١٥٠٠ فنيًّا سينمائيًّا وتليفزيونيًّا فى نيويورك – بالاندماج مع "الاتحاد الدولى للعاملين فى المسرح". ثم فى عام ١٩٩٢، قامت معظم الفروع المحلية بالانضمام إلى "عمال الاتصالات فى أمريكا" (CWA) وأصبح ذلك الاندماج ساريًا فى يناير ١٩٩٤، وأصبح حوالى ٩٣٠٠ عضو من "الاتحاد الوطنى للعاملين فى الإذاعة والفنيين" جزءًا

من "عمال الاتصالات فى أمريكا" الأكبر حجما، والذى أصبح فى عام ٢٠٠٥ يمثل ما يزيد على ٧٠٠ ألف عامل فى عالم الاتصالات والطباعة والبث والرعاية الصحية ومجالات أخرى، سواء فى القطاع الخاص والعام. وبينما تم الدفع بمعظم أعضاء "الاتحاد الوطنى للعاملين فى الإذاعة والفنيين" إلى ذراع إذاعى مستقل داخل "عمال الاتصالات فى أمريكا" فإن الفرع رقم ٥٣١ الساحل الغربى من الاتحاد وافق على الاندماج مع "الاتحاد الدولى للعاملين فى المسرح" بسبب الارتباط الأوثق لأعضائه الخمسمائة مع صناعة السينما. وهكذا فإن "الاتحاد الدولى للعاملين فى المسرح" أصبح هو الاتحاد الوحيد فى الولايات المتحدة الذى يمثل عمال السينما الذين يعملون وراء الكاميرا.

و"الأخوة الدولية للسائقين" هى أكبر وأقوى اتحاد فى الولايات المتحدة، وهو نشط أيضًا داخل صناعة السينما، وينظم عمال النقل فى الشركات السينمائية على الساحل الغربى وعمالا آخرين أيضًا. وفى عام ٢٠٠٥ زعم الاتحاد أنه يضم عضوية ١,٤ مليونًا فى الولايات المتحدة وكندا، وفرعه رقم ٣٩٩ فى هوليوود يضم ما يزيد على أربعة آلاف عضو يعملون كسائقين، وكشافى مواقع تصوير، وحرف أخرى فى صناعة السينما. كما انضم إلى هذا الاتحاد فى هذا العام مديرو اختيار فرق الممثلين أيضًا.

أمور ضاغطة وملحة بالنسبة لاتحادات ونقابات هوليوود

من أكبر المشكلات التى تواجه اتحادات ونقابات الزيادة المطردة لصنع الأفلام خارج الاتحاد، ونقل وترحيل مواقع الإنتاج عبر كل أنحاء البلاد والعالم (الإنتاج الهارب والخارج عن السيطرة)، والقوة المتزايدة للاندماجات فى عالم صناعة الترفيه، وهى الاندماجات التى تمتلك شيئًا فشيئًا شركات هوليوود الكبرى.

ومسألة الإنتاج خارج الاتحاد تبدأ فى عاصمة صناعة السينما ذاتها، فالإنتاج السينمائى والتليفزيونى حول لوس أنجلس يتناقص ويتزايد تبعًا لعدد من العوامل المختلفة، وكانت هناك زيادة فى كمية الإنتاج خارج الاتحادات فى هوليوود. وعلى سبيل المثال، فإن ٤٠ فى المائة فقط من التصاريح الصادرة عن مدينة لوس أنجلس للعمل فى السينما فى يناير ١٩٨٩ كانت لإنتاج داخل الاتحاد، لكن فى زمن أقرب يقول الاتحاد الدولى للعاملين فى المسرح أن أقل من ثلث الأفلام المعروضة فى الولايات المتحدة هى فقط التى تم صنعها بعمالة تابعة للاتحاد. إن هذا لا ينبع فقط من أن العمالة من خارج الاتحاد تكون أرخص، ولكن أيضًا لأن البعض يعتبر اتحادات صناعة الترفيه غير متعاونة وصارمة الطلبات. ويلاحظ أن الإنتاج المستقل يحاول أحيانًا تفادى العمالة من داخل الاتحاد، لكن معظم الشركات المستقلة الأكبر والأكثر نجاحًا ماتزال تعمل مع الاتحادات بسبب دورها المستمر فى العملية الصناعية الكلية فى هوليوود.

والإنتاج الهارب (أو الخارج عن السيطرة) يمثل مشكلة متزايدة بالنسبة للاتحادات والنقابات العمالية فى هوليوود. فإغراء الميزانيات المنخفضة بالعمل مع عمال من خارج الاتحادات يجذب المنتجين للعمل فى الولايات التى لا تتطلب الحصول على تصاريح من الاتحادات، مثل ولاية فلوريدا، بالإضافة إلى الولايات التى تعتبر الإنتاج السينمائى والتليفزيونى عونًا للاقتصاد المحلى بها. كما أن هناك مواقع تصوير أجنبية، مثل أوربا الشرقية وبعض مناطق من العالم الثالث، تقدم مواقع ذات سمات خاصة بميزانيات منخفضة. وفى وقت أحدث، جذبت كندا الإنتاج السينمائى والتليفزيونى بعيدًا عن هوليوود، بتقديم عمال مدربين، وتخفيضات ضرائبية، وأسعار مهاودة

فى تبادل العملات الأجنبية. وقد دفعت هذه الضغوط بالاتحادات أن تقدم تنازلات خلال مفاوضات التعاقد، بالإضافة إلى محاولتها دفع الحكومة على أن تقدم علاجًا لهذا الأمر.

إن ذلك يتجلى فى محاولة الشركات السينمائية تخفيض تكاليف العمالة، بالإضافة إلى الاستعداد لتقديم عمال من خارج الاتحادات، سواء فى هوليوود أو مواقع أخرى. ويعود السبب فى وفرة العمالة المتاحة إلى الشهرة التى حظت بها وسائط السينما والتليفزيون بشكل عام، كما أن زيادة تعليم الوسائط فى الجامعات والكليات، بالإضافة إلى إلقاء الكثير من الضوء فى الصحافة الجماهيرية على الإنتاج السينمائى والتليفزيونى، قد أديا إلى فيض من العمالة المتعطشة للعمل فى الشركات الهوليودية، وفى حالات كثيرة بدون الالتحاق أو الانضمام للاتحادات. كما أن لهوليوود سحرًا خياليًّا، فحتى العمل "العادى" فى صناعة السينما يبدو متمتعًا ببهاء خاص.

وبينما تحاول الشركات السينمائية إلقاء اللوم على المتطلبات غير المعقولة للاتحادات، وتعزو إليها السبب فى تزايد الإنتاج بعمالة خارج الاتحاد، والهروب إلى مواقع تصوير لا تتبع الاتحاد، فإن قادة هذه الاتحادات العمالية (خاصة اتحادات ما تحت الخط) يقولون أنهم ليسوا المشكلة، بل يشيرون إلى التكاليف بالغة الارتفاع التى تذهب إلى فنانى ما فوق الخط، خاصة الأجور العالية التى يأخذها النجوم والنجمات المشهورون. وبعض المسئولين فى الاتحادات يشيرون إلى أن التكاليف السينمائية لن تهبط إلا إذا تحكمت الشركات فى تكاليف ما فوق الخط، خاصة الأجور الباهظة لبعض النجوم. كما أن فقدان الوحدة بين اتحاد صناعات الترفيه يلام أيضًا على زيادة الإنتاج خارج الاتحاد. وقد تؤدى بعض الاندماجات التى ذكرنها سابقًا إلى التخفيف من هذه المشكلة، برغم أن تنظيم العمالة طبقًا للمهن يفاقم من الوضع.

وبينما أصبحت الشركات الهوليودية أكثر تنوعًا واتساعًا، فإن تمثيل الاتحادات أصبح كذلك أيضًا. فالأنواع المختلفة من العمل داخل الشركات الهوليودية تتضمن مزيدًا من التفريق بين العمالة، مما يجعل من الصعب على العمال تكوين جبهة متحدة ضد شركة. وعلى سبيل المثال فإن العمال العاملين فى شركة ديزنى يشملون فنانة التحريك فى أستوديو ديزنى، ولاعبى الهوكى فى فريق ديزنى للهوكى، وعمال تشغيل ألعاب الملاهى فى مختلف مدن ديزنى للملاهى. وهذا التنوع فى العمالة واضح بشكل خاص فى مدن الملاهى التى تملكها العديد من الشركات الهوليودية، خاصة ديزنى، ويونيفرسال، وباراماونت، وتايم وارنر، فالعمال فى هذه الأماكن يتم تمثيلهم بواسطة طيف واسع من المنظمات العمالية، العديد منها ليست لها علاقة بالاتحادات العاملة فى صناعة السينما.

وبشكل عام فإن هذا التنوع أسهم فى إضعاف قوة الاتحاد المهنية، بالإضافة إلى مزيد من فقدان الوحدة بين العمال. وقد لاحظ البعض أن أفلام القرن الحادى والعشرين يتم صنعها وتوزيعها بواسطة اندماجات لها عملها خارج صناعة الترفيه، لذلك إذا توقف أو تعطل الإنتاج السينمائى بسبب مشكلات عمالية، فإن الشركة المندمجة قد تعانى بطء قليل فى إيراداتها، لكنها تستطيع الاستمرار والبقاء بفضل المال الآتى من مصادرها الأخرى.

لذلك فإن الضغوط تتزايد على المنظمات العمالية فى مجال الترفيه. لقد واجهت الاتحادات والنقابات فى هوليوود صراعات صعبة فى الماضى، وناضلت ضد العديد من المشكلات بدءًا من صعوبة الاعتراف بالاتحاد فى الثلاثينيات، حتى الهجوم الأيديولوجى مثل فترة القوائم السوداء فى الأربعينيات والخمسينيات. وهى ماتزال تواجه تحديات أخرى بدءًا من المشاعر الكارهة للاتحادات، والعمال خارج الاتحاد، والإنتاج الهارب الخارج عن السيطرة، بالإضافة إلى صراعات السلطة مع الشركات متعددة النشاطات العاملة فى الأسواق العالمية.

انظر أيضاً:

"العناوين"، "طاقم الفنيين"، "الإخراج"، "عملية الإنتاج"، "كتابة السيناريو"، "نظام الأستوديو".

مزيد من القراءات

well as power struggles with diversified corporations actively involved in international markets.

SEE ALSO *Credits; Crew; Direction; Production Process; Screenwriting; Studio System*

FURTHER READING

Clark, Danae. *Negotiating Hollywood: The Cultural Politics of Actors' Labor.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.

Hartsough, Denise. "Crime Pays: The Studios' Labor Deals in the 1930s." In *The Studio System*, edited by Janet Staiger. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1989.

Koenig, Allen E., ed. *Broadcasting and Bargaining: Labor Relations in Radio and Television.* Madison: University of Wisconsin Press, 1970.

Prindle, David F. *The Politics of Glamour: Ideology and Democracy in the Screen Actors Guild.* Madison: University of Wisconsin Press, 1988.

Miller, Toby, Nitin Govil, John McMurria, and Richard Maxwell. *Global Hollywood.* London: British Film Institute, 2001.

Wasko, Janet. "Challenges to Hollywood's Labor Force in the 1990s." In *Global Productions: Labor in the Making of the "Information Society"*, edited by Gerald Sussman and John A. Lent, 173-189. Cresskill, NJ: Hampton Press, 1998.

———. *How Hollywood Works.* London and Thousand Oaks, CA: Sage, 2004.

Janet Wasko

كتب هذا الفصل: جانيت واسكو

أفلام التراث "Heritage Films"

رواية "الوسيط" (١٩٥٣) من تأليف إل بى هارتلى ألهمت ما يمكن أن يطلق عليه أول فيلم تراث معاصر، وهى تقدم مثالا لهذا الشكل الفنى فى هذه الحكمة التى تنطوى على تناقض: "الماضى بلد أجنبى، إنهم يتصرفون هناك بشكل مختلف". ومما له مغزى أن العديد من السمات التى تميز سينما التراث موجودة فى هذا المثال المبكر، فقد تم إخراج الفيلم فى عام ١٩٧٠ بواسطة جوزيف لوزى (١٩٠٩-١٩٨٤)، وهو أمريكى مقيم فى بريطانيا (والعديد من أفلام التراث أتت من فنانين "لامنتمين")، وهو اقتباس جليل أنيق عن رواية محترمة تدور فى منزل ريفى فى إنجلترا ما قبل الحرب، وتتضمن وصول بطلها الشاب إلى النضج الجنسى. وعلاوة على ذلك، فإن كثيرًا من الأسئلة التى تثار من محاولات تعريف سينما التراث موجودة أيضًا فى هذا المثال. هل هو شكل فنى تم استخدامه لدعم صناعة السينما البريطانية؟ أم أنه يمثل نوعًا من الاستعمار السينمائى الذى تقوم به قصص وأفلام بريطانية لممتلكات بريطانية سابقة؟ هل هذا الشكل يظهر حدودًا جغرافية من الأفضل احتلالها بواسطة سينما التراث الإنجليزية؟

إن دارسى السينما لا يستطيعون الاتفاق حتى على إذا ما كانت أفلام التراث تشكل نمطًا سينمائيًا، ويعدو ذلك جزئيًا إلى أن هذه الأفلام لا تتشارك إلا فى صور وعناصر أيقونية فضفاضة، وفى جزء آخر إلى أنها تبدو كما

لو كانت تنطوى تحت أنماط فيلمية أخرى قريبة، مثل فيلم الأزياء التاريخية، والفيلم التاريخى، والفيلم الحربى، وأفلام "البرستيج" المأخوذة عن أعمال أدبية. وفى الواقع العملى، فإن أفلام التراث تتراوح كثيرًا فى مادة مصادرها (من إى إم فورستر وهنرى جيمس إلى السير الذاتية لأبناء الطبقة العاملة فى فترة الحرب العالمية الثانية)، وهى تتراوح أيضًا فى الفترة التاريخية، وفى الأمة، فهناك أفلام تراث فرنسية مثل "الملكة مارجو" (باتريس شيرو، ١٩٩٤)، و"مانون من الربيع" (كلود بيرى، ١٩٨٦)، وهناك الآن أفلام تراث ألمانية تتناول الهولوكست، مثل "إيمى وجاجوار" (ماكس فاريربوك، ١٩٩٩). ومع ذلك فإن المثال الكلاسيكى لفيلم التراث يظل قصص إنجلترا ما قبل الحرب العالمية الأولى أو ما بين الحربين، وهو عادة اقتباس عن عمل أدبى نال التقدير، يوحى بما يطلق عليه العلامات المهمة التراثية، مثل المبانى الأثرية وكل ما يتعلق بالتراث الوطنى.

هل هو نمط فيلمى؟

أفلام التراث كمجموعة تبدأ (فى جزء من الأمر) فى عرض ما يمكن أن يعتبر سماتها النمطية عندما تعالج المناظر الطبيعية. كما أن جون هيل يقول إن أفلام التراث تركز على العلاقات بين مجموعة من الشخصيات بدلا من التركيز على مصير شخصية واحدة، وأن لها إيقاعًا بطيئًا، وأنها تفضل الحوار أكثر من الحدث (الأكشن)، وأن تناولها للميزانسين يتجاوز عن الدوافع الموجودة فى السرد أو لا يعبر بالضرورة عن مشاعر الشخصيات (١٩٩٩، ص ٨٠). ويتم عرض الأماكن والأشياء أكثر من استخدامها دراميًا، بما يؤدى إلى ما يطلق عليه أندرو هيجسون "المساحة التراثية" أو "المكان التراثى"،

فالفيلم يبدو كما لو كان صندوق مجوهرات توضع فيه أشياء تراثيـــة لنتأملهـــا (هيجسون فى فريدمان، ص ١١٧). وهذا التناول للتكنيك يؤكد فى العادة على الميزانسين أكثر من العناصر السينمائية الأخرى، مثل المونتاج، وهو يـشكل جزءًا كبيرًا من متعة الفرجة على هذه الأفلام.

لقد انقسم الرأى النقدى حول هذا العنصر الأسلوبى، فالنقاد المحافظون يقولون بضرورة أن تقوم السينما البريطانية باستكشاف وتمجيـد الماضـــى، بينما يبدى النقاد ذوو التوجهات اليسارية قلقهم من الحدود التى تضعها أفلام التراث، خاصة فيما يتعلق بإهمال تجربة الطبقة العاملة. فالشخـصيات مـــن الطبقة العاملة قد تقوم هنا فقط بدور المراقبين أو أعضاء الكورس فى أعمال درامية مستغرقة فى مشكلات الذين يملكون أو يبحثون عن دخل مستقل. وقد استثمرت حكومة تاتشر عرض ثقافة التراث باعتبارها تأكيدًا على بريطانيـــا المنتعشة (وتأكد ذلك من خلال مرسومى التـــراث الـــوطنى لعـــام ١٩٨٠ و ١٩٨٣)، وقد أدى ذلك إلى مزيد من الشك الأيديولوجى عند بعض النقاد تجاه أفلام التراث (هيجسون، ص ٥١-٥٤). كما أكد لوتز كوبنيك على أن سينما التراث تقدم "ماضيًا قابلا للاستخدام والاستهلاك... وتاريخًا يعتبـــر مكانـــًا للراحة والاطمئنان للتوجه" (ص ٥١)، ومن هنا يأتى الرفض فـــى بعـــض الأحيان لأفلام التراث باعتبارها "مدرسة بيـــت الأزيـــاء الأنيقـــة لـــصناعة الأفلام". ولاحظ عدد من النقاد أن رغبة سينما التراث فى تحقيق الأصـــالة، واهتمامها الشديد بمظهر الأشياء، يخلقان نوعًا من الانفصال بـــين الـــصور والسرد، كما أن الأشياء تشكل تعليقًا محافظًا على ما كان يمكن فى الأصـــل أن يكون هجاء اجتماعيًا (مثل اقتباس تشارلز ستاريدج – ولد عام ١٩٥١ – لرواية إيفلين ووج "حفنة تراب" فى عام ١٩٨٨).

لذلك فإن هناك صراعًا مميزًا فى أفلام التراث بين نتــائج اســتخدام الأشياء التى تعود إلى الفترة التاريخية، والمشروعات النقديــة لمــصادرها، وهذا الصراع قد يعزز عدم اليقين النقدى حول إذا ما كانت هذه الأفلام تشكل نمطًا فيلميًا بشكل أصيل وموثوق. وإحدى الطرق لتناول عدم اليقين ذاك هو أن نضع فى الاعتبار أنواع الجمهور الذى يستهلك هذه الأفلام، وهى مــسألة معقدة إلى حد كبير بسبب الذوق العالمى لإنتاج واستهلاك أفــلام التــراث. وبينما يبدو من الوهلة الأولى أن عرض فيلم التراث يعطى صورة لماضــى بريطانيا المجيد على الشاشة، فقد يفاجأ المتفرجــون بــأن أفــلام التــراث البريطانية تعتمد بشكل استثنائى على الجمهور الأمريكى، ليس فقط من أجل النجاح التجارى فى شباك التذاكر، ولكن أيضًا فى الوصول إلــى الجمهــور "البريطانى". إن المتفرج البريطانى يشاهد فيلمًا واحدًا فى دور العرض فــى المعدل كل عام، ومعظم الاستهلاك السينمائى فى بريطانيا يحدث من خــلال التليفزيون ومسجلات شرائط الفيديو (والبريطانيون من أعلى المعدلات فــى العالم فى استخدام مسجلات الفيديو). لذلك فإن أى سينما "بريطانية" تــستخدم التليفزيون كوسيط، كما أنها تتأثر بأذواق بقية الجماهير الناطقة بالإنجليزية. ولقد سبقت أفلام التراث – وإن كان ذلك يشمل الآن كل الأنمــاط الفيلميــة والتيمات والأساليب السينمائية – فى أن الأفلام البريطانيــة تعــرض فقــط عرضًا محدودًا أو لا تعرض محليًا على الإطلاق، إلى أن يثبت عرضها فى أمريكا قابليتها للتسويق، ومتى يمكن إعادة تصديرها إلى البلد الذى أنتجها.

سينما التراث والولايات المتحدة

إذا كان التليفزيون البريطانى رائدًا فى إنتاج اقتباسات أنيقة لروايــات جماهيرية تعود إلى فترة ما بعد الحرب، فإن التليفزيون الأمريكى هو الــذى

جعل الجمهور الأمريكي مدربًا على استهلاك هذه الاقتباسات. وهناك برامج تليفزيونية أمريكية مثل "مسرح الأعمال المهمة" و"لغز!" قامت بعرض برامج تليفزيونية بريطانية جيدة من السبعينيات، وقام الإنتاج السينمائى والتليفزيونى بتشجيع بعضهما البعض (وأسسا لنمط من العمالة المشتركة بينهما)، لذلك فإن العمل التليفزيونى المصقول "العودة إلى رأس العروس" (١٩٨١) الذى صنعه ستاريدج لتليفزيون "جرانادا"، ظهر فى نفس عام عرض فيلم "عربات النار" (١٩٨١) واكتساحه لدور العرض الأمريكية. لقد تلاءمت سينما التراث مع الاحتياجات الأساسية لكل من السينمائيين والموزعين البريطانيين والأمريكيين فى الثمانينيات، والميزانيات المتواضعة لأفلام التراث البريطانية - بالقياس إلى ميزانيات الأفلام الأمريكية - جعلتها جذابة بالنسبة للموزعين الأمريكيين، الذين وجدوا أنها تحقق ربحًا مرضيًّا إذا عرضت لفترات طويلة فى عدد محدود من دور العرض المختارة، قبل أن تمضى إلى سلسة متدرجة من العروض فى بقية أنحاء البلاد. وفى بريطانيا، كانت أفلام التراث حلا من السماء لمشكلات التمويل التى تسببت عن تطبيق "مرسوم الأفلام" فى ١٩٨٤/١٩٨٥، والذى ألغى الدعم الحكومى الذى كان مقررًا من قبل لصناعة السينما (كوارت فى كتاب فريدمان، ص ٢٣). فبسبب ارتباط فيلم التراث بجمهور صغير لكن يمكن الاعتماد عليه فى الولايات المتحدة وبريطانيا، فإنه يمكن أن يتوقع استعادة تكاليفه خارج بريطانيا.

وفى الحقيقة أن فيلم التراث يعتبر عالميًّا نوعًا من سينما الفن التى تصل إلى الجماهير بسهولة. وكان يعرض كثيرًا فى دور عرض سينما الفن الصغيرة، متوقعًا تحقيق متعة بصرية لجمهور موثوق به من المتعلمين، بدون الحاجة إلى تفسيرات مثل تلك التى كانت مطلوبة لفيلم ألان رينيه "العام

الماضى فى مارينباد" (١٩٦١). وكان الترحيب الواسع بحصول فيلم "عربات النار" على الأوسكار (أربع جوائز، وسبعة ترشيحات)، أو فيلم جيمس أيفورى "غرفة تطل على منظر" (١٩٨٥) (ثلاث جوائز، وسبعة ترشيحات)، متزامناً مع إيرادات جيدة فى شباك التذاكر، وعلى أحد المستويات فإن الاستقبال فى أمريكا لهذه الأفلام ساعد على تأسيس مجموعة من السمات التى اتسم بها فيلم التراث. وعلى سبيل المثال، فإن جيمس أيفورى (ولد عام ١٩٢٨) مخرج أمريكى، ويشترك فى أفلامه مع المنتج إسماعيل ميرشانت (١٩٣٦-٢٠٠٥) الباكستانى المولد، وكاتبة السيناريو روث براور جابفالا (ولدت عام ١٩٢٧) ألمانية المولد، وهم جميعًا مسئولون عن سبعة من أفلام التراث الأيقونية فى الثمانينيات وأوائل التسعينيات.

فهم جديد لسينما التراث

هل سينما التراث مجرد تسلية خفيفة للتصدير، أى نوع من السياحة السينمائية تعكس التصورات الأمريكية عن صورة متجمدة لماضى بريطانيا؟ هل سينما التراث تقوض أى أمل فى تقديم بريطانيا فى كل تعقيدها وتغيرها؟ تقول كلير مونك: إن بعض النقاد ينظرون بعين الشك الأيديولوجى فى سينما التراث، وأنها سينما مملة لأنك تتوقع مسبقًا ما سوف تراه فيها، أو أنها ناتجة عن الذوق الأمريكى، لكنها ترى أن هؤلاء النقاد يختزلون الأمر تمامًا. إن جزءًا من المشكلة يكمن فى اتساع مصطلح "سينما التراث"، وأنها تصف – فيما يُفترض – نمطًا فيلميًا ثابتًا غير متغير (٢٠٠٢، ص ٧). حاولت مونك أن تضع أفلام التراث كلا فى فترته التاريخية، وهى تفصل بين الأفلام التى أنتجت فى الثمانينيات وأوائل التسعينيات عن الأفلام التى أنتجت بعدها، والتى تصفها بأنها "ما بعد التراث" لأنها – أى الأفلام – واعية بأنها تؤكد

على الاستراتيجيات التى تهدف لتدمير النزعة المحافظة التى لازمت أفلام التراث السابقة، أو لأنها تخلصت من الاهتمام البالغ بالميزانسين (مونك فى كتاب فانساندو، ص ٦). كما أن مونك تشير إلى أن النقاد سرعان ما يفترضون أن أفلام التراث تعمل بطرق تشبه تمامًا متاحف التاريخ الوطنى، وأن لسينما التراث معنى موحدًا محافظًا مستخرجًا من مكانه وزمانه. وكما تلاحظ مونك فإن هذا التناول النقدى لا يتيح مكانًا لتعقيد التفاعلات بين رسم الشخصيات فى الفيلم، وسرده، وحواره، وهى جميعًا قد تعمل على التخلص من النزعة المحافظة المحتملة لإعادة إحياء الماضى بواسطة تصوير تجلياته المادية ماتزال باقية (٢٠٠٢، ص ١٨٨). وهكذا فإن مونك ترك فروقًا مهمة بين أفلام التراث، فعلى سبيل المثال فيلم "غرفة تطل على منظر" أقل محافظة من "عربات النار"، لأن الفيلم الأول يسمح لبطلته المرأة أن تصل إلى فهم لقدرتها على الفعل، وطبيعة رغباتها الجنسية، بينما يعطى الفيلم الثانى قصة أقل تعقيدًا تتعلق بتكوين وتدريب فريق أوليمبى بريطانى فى عام ١٩٢٤.

إن نقادًا مثل مونك وريتشارد داير يرون أن استكشاف النزعة الجنسية، بما فى ذلك الجنسية المثلية، هو أمر مهم فى العديد من أفلام التراث. وعلى أقل تقدير، فإن القول الحق إن إحدى الحبكات المهمة فى أفلام التراث هى "التربية الوجدانية"، وتعقب نضج أبطالها الصغار، فى لحظة درامية تكثف اكتشاف الذات، كما فى "موريس" (أيفورى، ١٩٨٧)، و"جناحا اليمامة" (إيان سوفتلى، ١٩٩٧)، و"إليزابيث" (شيكار كابور، ١٩٩٨)، فكل أبطال هذه الأفلام لديهم رغبات صعبة إن لم تكن مستحيلة، وعصية على التوافق مع الشروط الاجتماعية. والقصص التى تدور حول الرغبات الجنسية المثلية، وسعى المرأة إلى الحصول على حريتها فى التحكم فى حياتها، هى من بين القصص المطابقة تمامًا لإطار "التربية الوجدانية".

وحتى الأفلام المبكرة لسينما التراث كانت تتناول موضع الرغبة، أما التى يتم إحباطها أو تلك التى تتحقق، وهو ما كان يثير جدلا بين النقاد حول تقدمية أو عدم تقدمية هذه الأفلام. هل هذه الأفلام تقدمية لأنها تعرض رجالا شواذًا، أو نساء تسعى لأشياء لا يجب السعى إليها (مع إمكانية الحصول عليها أحيانًا)؟ وهل هى محافظة لأنها تبدو معجبة بالماضى حين كان يتم إنكار هذه الأشياء على هؤلاء الناس؟

وأفلام التراث المعاصرة مثيرة للاهتمام لأن هناك عددًا كبيرًا منها يقدم نشاطات مثل الرسم التشكيلى (كما فى "كارنينجتون"، ١٩٩٥، كريستوفر هامبتون)، أو المسرح (كما فى "رأسًا على عقب"، ١٩٩٩، مايك لى، كذلك "العثور على نيفرلاند"، ٢٠٠٤، مارك فورستر)، وذلك لكى تضفى هذه الأفلام نزعة درامية على العمل الخلاق أو النشاطات التى يمكن وصفها بأنها لعب. وفى هذه الأمثلة، تقدم سينما التراث أفضل دوافع ممكنة لكل عناصر الميزانسين، سواء كانت هى نسيج السرد، مثلما كانت دورا كارينجتون ترسم كل بوصة مربعة من كوخها فى نوع من تسجيل السيرة الذاتية لعلاقتها مع ليتون ستراشى، أو كانت تقدم تفاصيل إنتاج مسرحية من القرن التاسع عشر، كجزء من استكشاف رجال ناضجين (دابليو إس جيلبيرت وجيه إم بارى) يقيمون فى عالم ممتد من الفانتازيا المربحة. إن سينما التراث تشير هنا إلى أحد عناصر جاذبيتها، إن إنكار الرغبة يمكن أن يكون منحرفًا، أو مثيرًا أو حتى تقدميًا، خاصة عندما يقترن بإبهار الفرجة والأداء. باختصار فإن أحد العناصر الكبرى لجاذبية سينما التراث هو أنها تعبر الفاصل المتخيل فى السينما الإنجليزية بين الفانتازيا والواقعية.

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Friedman, Lester, ed. *Fires Were Started: British Cinema and Thatcherism.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993; Revised ed., London: Wallflower Press, 2006.

Higson, Andrew. *English Heritage, English Cinema: Costume Drama Since 1980.* Oxford: Oxford University Press, 2003.

Hill, John. *British Cinema in the 1980s: Issues and Themes.* Oxford: Clarendon Press, 1999.

Koepnick, Lutz. "Reframing the Past: Heritage Cinema and Holocaust in the 1990s." *New German Critique* 87 (2002): 47–82.

Monk, Claire, and Amy Sargeant, eds. *British Historical Cinema: The History, Heritage and Costume Film.* London and New York: Routledge, 2002.

Vincendeau, Ginette, ed. *Film/Literature/Heritage: A Sight and Sound Reader.* London: British Film Institute, 2001.

Anne Morey

كتب هذا الفصل: آن موري

ميرشانت - أيفورى

(جيمس أيفورى: ولد فى بيركلى، كاليفورنيا، فى ٧ يونيو ١٩٢٨، إسماعيل ميرشانت، ولد باسم إسماعيل نور محمد عبد الرحمن، فى بومباى، الهند، فى ٢٥ ديسمبر ١٩٣٦، توفى فى لندن، إنجلترا، فى ٢٥ مايو ٢٠٠٥، روث براور جابفالا، ولدت فى كولون، ألمانيا، فى ٧ مايو ١٩٢٧).

عمل ميرشانت وأيفورى كفريق، وكانا مسئولين عن ثلاثين فيلمًا عبر ٤٢ عامًا، وضم الفريق جيمس أيفورى المخرج، وإسماعيل ميرشانت المنتج، والروائية وكاتب السيناريو روث براور جابفالا، وكان هذا الفريق من بين الأغزر إنتاجًا والأطول بقاء بين السينمائيين المستقلين، وبينما ظل الفريق نشطًا حتى عام ٢٠٠٥، فإن ميرشانت قام أيضًا بإخراج بعض مشروعاته، التى تضم ثلاثة أفلام روائية طويلة منذ فيلمه "كوتون مارى" (١٩٩٩).

كان أول أفلام هذا الفريق هو "حارس المنزل" (١٩٦٣) الذى كان أول أعماله جابفالا ككاتبة سيناريو، وقد أظهر الفيلم تأثيرات المخرج الهندى ساتياجيت راى، وقد أدى هذا الفيلم لمزيد من المشروعات التى تستكشف الحياة الهندية، وتحتفى بحساسية وثراء السينما الهندية. ويحكى فيلم "خادم

شكسبير" (١٩٦٥) عن مصائر فريق من الممثلين المتجولين، الإنجليز والهنود، في فترة ما بعد الاستقلال، وخلال الستينيات التي شهدت الافتتان بالسينما، بينما كان فيلم "فيلم ناطق من بومباى" (١٩٧٠) يحلل الارتباط المدمر بين روائية إنجليزية لعبت دورها جينيفر كيندال، ونجم سينمائي هندي لعبه زوجها الحقيقي شاشي كابور. عرضت هذه المجموعة من الأفلام التي تدور في الهند عددًا من استراتيجيات الإنتاج الدائمة، خاصة المجموعة الثابتة من فريق الممثلين، والقدرة على الاستعانة بسينمائيين مشهورين (مثل راى الذى كتب موسيقى "خادم شكسبير")، والإحساس بالمواهب الصاعدة (لم يكن كابور نجمًا مشهورًا عندما عمل معهم)، والإحساس الأنثروبولوجي بالمكان والنسيج الاجتماعي الذى لا يعكس فقط اهتمام فريق العمل، ولكن أيضًا بدايات أيفورى في السينما التسجيلية.

وربما بسبب تفادى خلفياتهما القومية والاجتماعية، بحث ميرشانت وأيفورى دائمًا عن سؤال تجربة المرء إذا حاول – أو حاولت – اختراق وسط اجتماعي مغلق، وهو ما يتراوح بين الرغبة في امتلاك أخلاقيات ثقافية أجنبية، إلى الطموح إلى السيطرة على تراتب الأهمية في عمل مسرحي أو سينمائي. ويتمثل الوسط الاجتماعي المغلق في علاقة جنسية بين حبيبين، أو صداقة حميمة تتحول إلى علاقة ثلاثية الأطراف مع قدوم ثالث غريب، بما يسمح باستكشاف أنماط السيطرة داخل الصداقة أو علاقات الحب. وتتناول أفلام ميرشانت وأيفورى غالبًا الفشل في فهم الشفرات الاجتماعية، سواء كانت مجتمعات الناطقين بالإنجليزية وأصحاب الامتيازات في فترة ما قبل الحرب، كما في أفلام "حرارة وتراب" (١٩٨٣)، و"هواردز إيند" (١٩٩٢)، و"بقايا النهار" (١٩٩٣)، و"متوحشون" (١٩٧٢)، أو كانت مجتمع مدينة نيويورك المعاصرة

كما فى "جين أوستين فى مانهاتن" (١٩٨٠). وأفلام ميرشانت وأيفورى تقول: إن تحدى المواضعات الاجتماعية لا يؤدى إلى السعادة دائمًا، فأفلامهما تدرس أحيانًا الثمن الفادح الذى يدفعه الشخص المتحدى والمجتمع بشكل عام.

مشاهدات مقترحة:

"خادم شكسبير" (١٩٦٥)، "فيلم ناطق من بومباى" (١٩٧٠)، "روزلاند" (١٩٧٧)، "جين أوستين فى مانهاتن" (١٩٨٠)، "حرارة وتراب" (١٩٨٣)، "غرفة تطل على منظر" (١٩٨٥)، "موريس" (١٩٨٧)، "هواردز ايند" (١٩٩٢)، "بقايا النهار" (١٩٩٣)، "السلطانية الذهبية" (٢٠٠٠)، "طلاق فرنسى" (٢٠٠٣).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Long, Robert Emmet. *The Films of Merchant Ivory*. (Revised). New York: Harry N. Abrams, 1997 [1991].

Pym, John. *The Wandering Company: Twenty-One Years of Merchant Ivory Films*. London and New York: British Film Institute and Museum of Modern Art, 1983.

Anne Morey

آن مورى

الأفلام التاريخية "Historical Films"

بدأت السينما التاريخية فى عام ١٩١٥ مع فيلم "مولد أمة" من إخراج دى دابليو جريفيث (١٨٧٥-١٩٤٨)، وكانت من بين أكثر الأشكال السينمائية التى تلقى احتفاء، بالإضافة إلى كونها من الأكثر إثارة للجدل. وباعتبارها نمطًا سينمائيًا، فقد حافظت على درجة كبيرة من الأهمية الثقافية طوال ما يقرب من قرن من الزمن، وأكدت وجودها باعتبارها شكلا مهمًا فى كل البلدان التى تصنع أفلامًا. لكنها كانت أيضًا تثير جدلا دائمًا حول معنى الماضى، وحول حدود التفسير الدرامى، وحول قدرة السينما على التأثير فى الفهم الجماهيرى والترويج لأساطير قومية بعينها.

وساعدت السينما التاريخية كثيرًا كوسيلة لتحقيق الشركات السينمائية الاحترام والطموح الفنى، وقام العديد من المخرجين المشهورين بإسهامات مهمة فى هذا النمط السينمائى، مثل ستيفن سبيلبيرج (ولد عام ١٩٤٦)، ومارتين سكورسيزى (ولد عام ١٩٤٢)، وأوليفر ستون (ولد عام ١٩٤٦)، وجون سايلز (ولد عام ١٩٥٠)، وإدوارد زويك (ولد عام ١٩٥٢)، وبيرناردو بيرتولوتشى (ولد عام ١٩٤١)، ورومان بولانسكى (ولد عام ١٩٣٣)، والذين صنعوا أفلامًا تاريخية مهمة وقوية أعادت الاهتمام لعناصر من الماضى لم يتم تقديمها أو فهمها من قبل. وتمثل السينما التاريخية الآن بالنسبة للعديد من المجتمعات مصدرًا مسيطرًا لمعرفة الجماهير بالماضى

التاريخى، وهى حقيقة أثارت القلق لدى العديد من المـؤرخين المحتـرفين، بينما يرى مؤرخون آخرون أن هـذه الأفـلام مفيـدة بـسبب المناقـشات والمجادلات التى تخلقها. وعلى سبيل المثال، فإن فـيلم سـبيلبيرج "قائمـة شيندلر" (١٩٩٣)، وفيلم ستون "جيه إف كيه" (١٩٩١)، تسببا فـى مناقـشة جماهيرية واسعة ومهمة أسهمت فى فهم وتقييم تاريخيين.

وبرغم أن العديد من أنواع الأفلام يمكن أن تجتمع تحـت مـصطلح "تاريخى"، فإن ناتالى زيمون ديفيز تقدم تعريفًا للنمط الـسينمائى التـاريخى على أنه مشكل من أفلام درامية روائية طويلة، تعتمد فيها الحبكة الرئيـسية على أحداث تاريخية حقيقية، أو تتكشف فيها حبكة متخيلة بطريقة تكون فيها أحداث تاريخية محورية وأصيلة فى القصة. وهذا الوصـف العـام للـنمط، والذى يعتمد على الحبكة، يجسد السمة المحددة والمتفردة للسينما التاريخيـة، التى تعتمد فى معناها ومغزاها على توالى أحداث بعينها – أحداث تاريخية – موجودة خارج العالم الإبداعى المتخيل للفيلم ذاته. ومع ذلك، وداخل إطـار أضيق بشكل ما، فماتزال هناك تنويعة كبيرة فى أنواع الأفلام التـى يمكـن اعتبارها تاريخية. ولأن هذا النمط يتداخل مع أنماط تقليدية أخرى، فإن مـن المفيد دراسة السينما التاريخية بوصفها أنماط فيلمية فرعية، تتضمن الفـيلم الملحمى، والحربى، وسيرة الحياة، وفيلم الفترة التاريخية الخاصة، وما يمكن أن يطلق عليه الفيلم ما بعد التاريخى، أفلام مثل "جيه إف كيـه" و"شـجاعة تحت النار" (زويك، ١٩٩٦)، تقدم الماضى مـن وجهـات نظـر متعـددة متصارعة، فى محاولة لتصوير تعقيد عملية تقديم الماضى التاريخى.

بدايات السينما التاريخية

كانت الأفلام الملحمية التى صنعت فى إيطاليا بين عامى ١٩١٠ و ١٩١٤ هى الأولى التى تعبر بوضوح عن قدرة الفرجة والإبهار فى السينما، على إعادة خلق الماضى، كما كانت الأولى فى امتداد زمن العرض إلى ساعتين أو ثلاث أو أكثر. كانت أفلام مثل "كوفاديس؟" (١٩١٢) و"كابيريا" (١٩١٤)، و"سبارتاكو" (١٩١٣) تجسيدات عريضة وشاملة للعالم القديم الذى يوحد الفرجة، وتصميم الديكور المبهر، والسرد، بطريقة كان لها تأثير هائل على الأسلوب السينمائى، وجلبت قدرًا غير عادى من الجماهيرية إلى الأفلام حتى قبل عرضها. وكانت الأفلام الملحمية الإيطالية المبكرة فى فترة السينما الصامتة حافزًا خاصًا عند دى دابليو جريفيث، فبعد أن شاهد "كوفاديس؟" فى عام ١٩١٣ قرر أن يصنع فيلمًا توراتيًا من بكرتين، هو "جوديث من بيتوليا" (١٩١٤). كما أن الأكثر الملاحم الإيطالية إبهارًا، وهو "كابيريا" من إخراج جوفانى باسترونى (١٨٨٣-١٩٥٩)، جذب اهتمامًا جماهيريًا هائلا بسبب طوله، وشكله الملحمى، وديكوراته الضخمة، حتى إنه بمجرد سماع جريفيث عنها حثه على البدء فى التخطيط لفيلمه الملحمى "مولد أمة" (١٩١٥). وبعد أن شاهد "كابيريا"، بدأ جريفيث فى التخطيط لقصة أضخم تغزل أربع فترات تاريخية معًا، فى فيلمه الطموح "التعصب" (١٩١٦).

وبشكل عام فإن فيلم "مولد أمة" يُنسب له الفضل فى بداية نمط الفيلم التاريخى فى الولايات المتحدة. فبرغم أن الأفلام التى تستخدم أماكن ومواقف تاريخية، وتتضمن شخصيات تاريخية، كانت شائعة إلى حد ما حتى عام ١٩١٥، فلم تكن تعتبر محاولات جادة لفهم الماضى أو تفسيره، بل كانت تعتبر قصصًا عاطفية، ودراما أزياء تاريخية، وحكايات مغامرات، أو نمرًا تاريخية صغيرة موضوعة فى قصص درامية أكبر، كما فى أحد مشاهد فيلم

"كوخ العم توم" (١٩٠٣)، عندما كانت إيفا الصغيرة تنظر من السماء على الأحداث التاريخية التى قسمت الأمريكيين إلى قسمين متصارعين. من ناحية أخرى فإن "مولد أمة" يحاول أن يعطى تفسيرًا لأكثر فترات التاريخ الأمريكى اضطرابًا وانقسامًا، برغم أنماط الشخصيات الكريهة وعنصريته الواضحة، غير أنه يطرح أسئلة جادة، ويقترح تفسيرات جادة حول معنى الماضى.

كان فيلم "مولد أمة" طموحًا، وشهيرًا، وعاقدًا العزم على تقديم تفسير – برغم خطأه – لمعنى الماضى، وكان بذلك يبرز السمات المحددة لهذا النمط الفيلمى، ويقدم مسودة للتطورات المستقبلية للفيلم التاريخى. إنه يصهر قصة رومانسية معقدة مع قصة صدمة قوية ثم إعادة تصالح قومية، وهو يوظف مفردات بصرية مؤلفة من لقطات بانورامية واسعة، وقطع متبادل معقد، واستخدام اللقطات القريبة كشكل من أشكال التعليق والتحليل للأحداث التاريخية، كما أنه يصر على أصالة صوره بمحاكاة الصور الفوتوغرافية الحقيقية لأرض المعركة، وبالتأكيد على أمانة تصويره لحادث اغتيال لينكولن، وتأمله للمساحات المأهولة من الماضى التاريخى: عقبات البيوت، والأسوار الخشبية التى تفصل بينها، والطرق المتربة فى الجنوب. وبرغم أنه واجه معارضة فى زمن، فإن تجسيداته عكست معتقدات أقوى مدرسة للمؤرخين الأمريكيين آنذاك، بمن فيهم الرئيس وودرو ويلسون (١٨٥٦-١٩٢٤)، الذى شاهد الفيلم فى عرض خاص، ويقال أن تعليقه بعدها كان: "إنه كما لو أنك تكتب التاريخ بالضوء. وأسفى الوحيد هو أن ذلك كله حقيقى بشكل مروع".

وكانت الدعاية السلبية التى أحدثها "مولد أمة" سببًا فى تقوية طموح جريفيث لصنع فيلم تاريخى كبير. جاء فيلم "التعصب" – الذى يزيد على

ثلاث ساعات – ليجمع بين أربع قصص تدور فى أزمنة مختلفة، ويغزل القصص فى ترتيب معقد كأنها "فوجة" موسيقية. (الفوجة هى أحد أكثر قوالب الموسيقى تعقيدًا، وفيها تتتابع ألحان مختلفة يتم عزفها معًا فى "ضفيرة" – المترجم). والرابطة بين هذه القصص من ناحية الموضوع هى فكرة التعصب عبر العصور، والتغلب عليها من خلال الحب. وبواسطة القطع بين هذه القصص الأربع معًا من خلال المونتاج المتوازى – الذى كان قاصرًا حتى تلك الفترة على القطع المونتاجى بين أحداث متوازية تدور فى نفس الزمن – حاول جريفيث أن يجسد النظام التاريخى العالمى، نظام يربط قصة صلب المسيح وقصة معاصرة عن الظلم، مع سقوط بابل القديمة، وقصة مذبحة يوم سانت بارتولوميو فى فرنسا القرن السادس عشر. وكان هذا الاستخدام الجديد للمونتاج المتوازى لربط أربع قصص مختلفة منفصلة، وخلق هارمونية بينها، شيئًا مبتكرًا ومبهرًا بحق، لكن لم يحصل الفيلم على نجاح جماهيرى جيد، وحقق خسارة تجارية فادحة.

كان تأثير جريفيث على تطور أسلوب سينمائى لسرد تاريخى أوضح ما يكون على السينما السوفييتية فى العشرينيات. جاء سيرجى إيزنشتين (١٨٩٨–١٩٤٨) ليمتد بابتكارات جريفيث الشكلية فى المونتاج ليخلق جماليات بصرية أكثر تقدمًا بما يعرف باسم توليف المونتاج، وهو أسلوب يتميز بالجمع السريع والديناميكى بين لقطات شديدة القصر. استخدم إيزنشتين هذا الأسلوب ليخلق التاريخ، أو بالأحرى يخلق أسطورة تؤسس للاتحاد السوفييتى الوليد. فى "البارجة بوتمكين" (١٩٢٥، وساعد فى الإخراج جيورجى ألكساندروف)، يأخذ إيزنشتين حادثة تاريخية صغيرة، هى تمرد مجموعة صغيرة من البحارة على متن "بوتمكين" خلال الفترة القيصرية،

ويحولها إلى صورة درامية تحريضية لسلطة الطبقة العاملة حتى تتغلب على القمع وتخلق الثورة. وفى "أكتوبر"، المعروف أيضًا باسم "عشرة أيام هزت العالم" (١٩٢٧، المخرج المساعد هو جيورجى ألكساندروف)، يصور إيزنشتين الأحداث المضطربة للأيام العشرة للثورة البلشفية. ويجمع الفيلم بين الاهتمام الدقيق بالأحداث الحقيقية، ومجموعة معقدة من أفكار بصرية تتضمن استخدام مجازات بصرية، وتكرارات، وفكاهة، وإحساس مشحون تمامًا بالحركة الديناميكية.

كان السينمائيون السوفييت تجريبيين فى معالجتهم للماضى التاريخى، ويستكشفون طرقًا لخلق تأريخ ثورى لزمن ثورى. وأسلوب السرد التاريخى الذى ارتادوه كان له تأثير على سينما أمريكا اللاتينية فى الستينيات، ثم على فيلمى أوليفر ستون "جيه إف كيه" و"نيكسون" (١٩٩٥).

تطور السينما التاريخية: الفيلم الحربى

الفيلم الحربى هو أحد الأشكال الكبرى للتعبير السينمائى. وتلقت العديد من الأفلام الحربية الثناء بسبب واقعيتها، وتركيزها على قسوة الحرب، بالإضافة إلى تصوير البطولة. ومن الأمثلة البارزة لهذا النمط الفرعى أفلام هوليوود الضخمة مثل "هجوم الفرقة الخفيفة" (١٩٣٦)، "أطول يوم فى التاريخ" (١٩٦٢)، "كورا! كورا! كورا!" (١٩٧٠)، "المجد" (١٩٨٩)، و"إنقاذ الجندى رايان" (١٩٩٨)، بالإضافة إلى أفلام أكثر رهافة عن الحرب والمقاومة مثل فيلم روبرتو روسيلليني (١٩٠٦-١٩٧٧) "روما، مدينة مفتوحة" (١٩٤٥) و"بايزان" (١٩٤٦) (معنى اسم هذا الفيلم الأخير "بلديات"، إشارة إلى أبناء البلد أو الوطن – المترجم).

وكانت أفلام مثل "الاستعراض الكبير" (١٩٢٥)، و"كل شئ هادئ على الجبهة الغربية" (١٩٣٠)، أعمالا فائقة النجاح أسست للفيلم الحربي في الولايات المتحدة كنمط فرعى مهم لصناع الفيلم التاريخي. وفيلم "الاستعراض الكبير" من إخراج كينج فيدور (١٨٩٤-١٩٨٢) يحتوى على مشاهد لا تنسى من معارك الحرب العالمية الأولى، خاصة مشهد موقعة ليلية يقتنص الوجه الكابوسى للحرب على الجبهة الغربية، وأصبح نموذجًا للعديد من الأفلام التالية. أما فيلم لويس مايلستون (١٨٩٥-١٩٨٠) "كل شئ هادئ على الجبهة الغربية" فقد حصل على النجاح العالمى والجماهيرى، بالإضافة إلى جائزتى أوسكار أفضل فيلم وأفضل مخرج فى عام ١٩٣٠، لتصويره فظائع الحرب كما يعيشها جندى ألمانى شاب. وكان هذا الفيلم هو المرة الأولى التى يتم فيها التعامل بشكل متعاطف مع الألمان فى أفلام هوليودية صنعت بعد الحرب. كما أن الفيلم يستخدم بوفرة كبيرة الكاميرا المتحركة فى فيلم ناطق بشكل لم يسبق له مثيل آنذاك، واستخدم مايلستون كاميرا الكرين ليخلق لقطات حركة كاميرا معقدة لمشاهد القتال. ولم يؤكد الفيلم فقط قوة الأفلام الحربية التجارية وحيويتها التجارية، لكنه أسس أيضًا لموضوع "الحرب الكبرى" باعتبارها تجسيدًا دائمًا للخسارة البشرية والإنسانية. وطرح الفيلم قضايا جادة حول مُثُلٍ عُليا، كالقومية والوطنية وآثار الحرب اللاإنسانية، وجسد مشاعر مضادة للحرب تلقفتها فيما بعد أفلام حربية مثل "طرق المجد" (١٩٥٧)، "مولود فى الرابع من يوليو" (١٩٨٩)، و"نهاية العالم الآن" (١٩٧٩).

وأصبح فيلم داريل زانوك (١٩٠٢-١٩٨٩) "أطول يوم فى التاريخ" هو بداية ما أصبح نموذج الفيلم التاريخى لمشاهد المعارك المبهرة، وجمع بين واقعية غير عادية فى مشاهد الحرب، واهتمام استثنائى بقصص الدراما

الصغيرة التى تتكشف بين الجنود، وبذلك قدم نموذجًا لعديد من أفلام تاليـــة، من بينها "نهاية العالم الآن" و"إنقاذ الجندى رايان". كما وضع الفـــيلم أيـــضًا معيارًا جديدًا للأصالة فى الفيلم التاريخى، فهو فى بعض المشاهد ينسخ غزو نورماندى بقدر كبير من الدقة، حتى إن اللقطات الفوتوغرافية الملتقطة أثناء تصوير الفيلم لا يمكن تمييزها عن الصور الفوتوغرافية الحقيقية للغزو.

وفى أواخر السبعينيات بدأت السينما الأمريكية فى تنـــاول موضـــوع حرب فيتنام، ففيلم فرانسيس فورد كوبولا "نهاية العالم الآن"، وفـــيلم مايكـــل شيمينو "صائد الغزلان" (١٩٧٨)، صور الحرب كمشروع مريض كان نذيرًا بدمار جيل من الشباب الأمريكى. لكن النمط الفرعى لحرب فيتنام لم يزدهر كطريقة سائدة فى التعبير السينمائى إلا فى عام ١٩٨٦، مع عـــرض فـــيلم أوليفر ستون "بلاتون" (كتيبة)، الذى أتبعه بفيلم "مولود فى الرابع من يوليو"، وهو فيلم مضاد للحرب يتناول صدمة عودة أحد المقاتلين من فيتنام، ويتـــسم الفيلم بنبرة جادة حزينة ونقدية حادة، تشبه فـــيلم "أفـــضل ســـنوات حياتنـــا" (١٩٤٦) فى تصوير الاغتراب العميق نهاية للمحـــاربين العائـــدين الـــذين صدمتهم تجربة الحرب.

وشهد فيلم الحرب التقليدى عودة للحياة عند نهاية القرن العشرين بأفلام مثل "إنقاذ الجندى رايان"، و"سقوط الـــصقر الأســـود" (٢٠٠١)، و"المجـــد"، و"بيرل هاربور" (٢٠٠١)، و"الوطنى" (٢٠٠٠)، وهى معًا أعادت تأســـيس قوة وجاذبية أفلام تبلور البطولة والتضحية التى تتطلبها الحرب. اشتهر فيلم "إنقاذ الجندى رايان" بأصالة مشاهد المعارك، بالإضافة إلى روح الحنين إلى ماضى كان يتمتع باليقين حول "آخر حرب طيبة"، وأعاد هذا الفيلم البعث إلى فيلم الحرب التقليدى الذى كان قد فقد السمعة الجيدة فى فترة ما بعد فيتنـــام،

وأعاد تأسيس الفيلم الحربى كشكل رئيسى فى السينما الأمريكية. كما شق الفيلم أرضًا جديدة فى إبداعاته التقنية، وهو الأمر الذى يتضح تمامًا فى مشهد نزول القوات على شاطئ أوماها، وفيه يمزج الفيلم بين الصورة المولدة كومبيوتريًا، والتصوير الحى لمشاهد حقيقية، وإعادة تجسيد الصور واللقطات التسجيلية، والمونتاج المتسارع، والتصوير بالحركة البطيئة، وتصميم الصوت المقوى إلكترونيًا. ويجمع الفيلم بين تقاليد الفيلم الحربى - التأكيد على أهمية الجندى الفرد، ونجاح المشروع الجماعى لإنقاذه - والتقنيات البصرية والسمعية المتقدمة التى جعلته يحصل على إطراء قوى على أصالة وواقعية مشاهد الحرب.

الفيلم الملحمى

جاء بعد فيلم جوفانى باسترونى "كابيريا" فى إيطاليا العديد من الأفلام التى تتناول روما واليونان القديمتين. وفى أمريكا، بعد أن أسس فيلم "مولد أمة" الإمكانية التجارية لأفلام تاريخية أكثر طولا وطموحًا، قامت شركة "إم جى إم" فى عام ١٩٢٥ بعرض فيلم "بن هور" من إخراج ويليام وايلر (١٩٠٢-١٩٨١)، الذى حقق نجاحًا تجاريًا هائلا. وأسس فيلم سيسيل بى دى ميل (١٨٨١-١٩٥٩) "الوصايا العشر" (١٩٢٣) مكانة هوليوود فى إنتاج الأفلام الملحمية فى العشرينيات.

ومع ذلك فإن الشكل الملحمى أصيب بالوهن فى الثلاثينيات وبداية الأربعينيات، عندما تحولت أذوق الجماهير إلى موضوعات معاصرة، تجسدت فى أفلام هوليوود الموسيقية والكوميدية المصقولة، وفى نمط أفلام كوميديا "التليفزيون الأبيض" الإيطالية (أفلام حول الأثرياء العاطلين). لكن

هذا الشكل الملحمى عاد بكل قوته فى بداية الخمسينيات مع "كوفاديس" (ميرفين لى روى، ١٩٥١)، و"الرداء" (هنرى كوستر، ١٩٥٣)، وأول فيلم يتم تصويره بالسينماسكوب، فالفيلم الملحمى بديكوراته الهائلة وتصميم حركاته الضخمة والجيوش، كان مناسبًا للشاشة العريضة التى كانت أحد ردود فعل هوليوود تجاه تهديد التليفزيون. وبالنسبة لمعظم النقاد فإن "بن هور" يمثل أعلى نقطة لأسلوب الفيلم الملحمى. كما أن "ملك الملوك" (نيكولاس راى، ١٩٦١) كانا عملين مصقولين، كما كان فيلم دى ميل "الوصايا العشر" (١٩٥٦)، الذى كان علامة على عودة للموضوع الذى سبقت له معالجته فى عام ١٩٢٣.

ووصل الشكل الملحمى فى هوليوود إلى قمته فى أوائل الستينيات مع ثلاثة أفلام: "سبارتاكوس" (ستانلى كوبريك، ١٩٦٠)، و"كليوباترا" (جوزيف إل مانكفيتش، ١٩٦٣) و"سقوط الإمبراطورية الرومانية" (أنطونى مان، ١٩٦٤). (كان فيلم "سبارتاكوس" هو الذى ذكر فى تيتراته اسم دالتون ترومبو (١٩٠٥-١٩٧٦)، اليسارى الشهير الذى تم وضعه فى قوائم هوليوود السوداء لرفضه التعاون مع "لجنة الكونجرس للنشاطات المعادية لأمريكا"، لذلك أصبح معروفًا بأنه "الفيلم الذى حطم القائمة السوداء"). لكن "سقوط الإمبراطورية الرومانية" لم ينجح فى شباك التذاكر، وأصبح الفيلم الملحمى عتيق الطراز بقرار من المنتجين منذ عام ١٩٦٤ حتى منتصف التسعينيات. ومع "القلب الشجاع" (ميل جيبسون، ١٩٩٥) و"المصارع" (ريدلى سكوت، ٢٠٠٠)، جدد الفيلم الملحمى نفسه بطريقة أعادته إلى البروز الثقافى. وفيلم "المصارع" بشكل خاص يقدم نموذجًا فاتنًا على استخدام التقنيات البصرية الجديدة لحكاية القصص عن الماضى، فاستخدامه الدقيق

والمعقد للصور المولدة كومبيوتريًا أعادت خلق الكولوسيوم – المنتدى الرومانى – مع إحساس استثنائى بالواقعية فى مشاهد تنافس المصارعين. وبدرجات متفاوتة من النجاح النقدى والتجارى، صنع مخرجو القرن الحادى والعشرين مزيدًا من الأفلام فى النمط الملحمى، "طروادة" (فولفجانج بيترسين، ٢٠٠٤)، و"الإسكندر" (أوليفر ستون، ٢٠٠٤)، و"آلام المسيح" (جيبسون، ٢٠٠٤).

أفلام سيرة الحياة

لأفلام سيرة الحياة تاريخ طويل مميز فى السينما العالمية، بأعمال عديدة حصلت على مكانة عالية بفضل نجاحها النقدى والتجارى. وعلى سبيل المثال فإن فيلم "الحياة الخاصة لهنرى الثامن" (ألكسندر كوردا، ١٩٣٣) كان أول نجاح عالمى للسينما البريطانية، وفاز تشارلز لوتون (١٨٩٩-١٩٦٢) بجائزة أوسكار أفضل ممثل عن تصويره لهنرى الثامن. وقد جلب الفيلم الفرنسى "نابليون" (أبيل جانص، ١٩٢٧) إحساسًا مشابهًا بالكرامة والفخر القوميين إلى بلد كانت صناعة السينما فيه قد دمرتها الحرب العالمية الأولى. ومايزال هذا الفيلم يعتبر من أبرز الإنجازات فى تاريخ السينما، وكان ينظر إليه باعتباره ذروة صعود السينما الفرنسية بعد شبه دمارها ١٩١٤. أما فيلم "الإمبراطور الأخير" (بيرناردو بيرتولوتشى، ١٩٨٧)، الذى فاز بتسع جوائز أوسكار، فقد كان أول فيلم يتم تصويره فى "المدينة المحظورة" فى بكين، وقد استهل فترة أكثر انفتاحًا فى العلاقات الثقافية الصينية الغربية.

ظهر فيلم سيرة الحياة باعتباره نمطًا فيلميًّا فرعيًا خاصًا خلال الثلاثينيات، ويعتبر الكثيرون أن أول فيلم من هذا النوع هو الذى قام فيه

الممثل جورج آرلــيس (١٨٦٨-١٩٤٦) بتجـسيد شخـصية "دزرائيلـــى" (١٩٢٩)، وهو الفيلم الذى كان من أفلام "البرستيج" التى صـنعتها شــركة إخوان وارنر. كما قام آرليس ببطولة فــيلم "ألكــسندر هــاميلتون" (١٩٣١) لوارنر أيضًا، كذلك "فولتير" (١٩٣٣).

وكان النجاح النقدى والتجارى لهذه الأفلام سببًا فى تمهيد الطريق أمام العديد من أفلام وارنر اللاحقة، أخرجها ويليام ديتريل (١٨٩٣-١٩٧٢)، مثل "قصة لوى باستير" (١٩٣٥)، والذى فاز الممثل بول مونـى (١٨٩٥-١٩٦٧) عنه بأوسكار أفضل ممثل، و"الملاك الأبيض" (١٩٣٦) عـــن قــصة حيـــاة فلورانس نايتينجيل، و"حيـــاة إميــل زولا" (١٩٣٧) و"يــواريز" (١٩٣٩)، وكلاهما من بطولة مونى.

وفى العادة فإن أفلام سيرة الحياة تكون بدافع قومى لخلق أسطورة. لقد كان "مستر لينكولن الشاب" (١٩٣٩)، من بطولة هنــرى فونــدا (١٩٠٥-١٩٨٢) فى أول أفلامه مع جون فورد (١٨٩٤-١٩٧٣)، و"آبى لينكولن فى إيلينويس" (١٩٤٠) من بطولة ريمونــد ماســى (١٨٩٦-١٩٨٣)، فيلمــين بعيدين عن الدقة التاريخية بقدر ما كانا أسطوريين فيما يتعلــق بشخــصية لينكولن أو الأحداث التاريخية. لذلك فإن الفيلم الأول بصفة خاصة نجح فـــى أن يرفع السنوات المبكرة لشخصية لينكولن إلى مصاف الأسطورة القومية.

وقام فيلم إيزنشتين "إيفان الرهيب، الجزء الأول" (١٩٤٤) بـــالتركيز على بطل فرد بدلا من البطولة الجماعية فى أفلام أيزنشتين الأولى، وكـــان ذلك راجعًا فى جانب منه إلى الرغبة فى حشد الشعب الروسى خلال الحرب العالمية الثانية، وإعطائه بطلا قوميًا قام بتوحيد روســيا، والــتخلص مــن الخونة، وهزيمة العدو الخارجى فى القرن السادس عشر. وعلى عكس فيلمه

السابق "ألكساندر نيفسكى" (١٩٣٨) والذى شارك فى إخراجه ديميترى فاسيلييف، وهو الفيلم الذى ركز على قصة أمير من القرن الثالث عشر يهزم جيوش قبائل التيوتون الغازية، فإن فيلم "إيفان الرهيب، الجزء الأول" لم يكن رمزًا للعشب الروسى بقدر ما كان شخصية مستديرة (متكاملة) تمامًا، يكتنفها التعقيد والصراعات الداخلية. وبرغم حصول هذا الفيلم على جائزة ستالين، فإن فيلم "إيفان الرهيب، الجزء الثانى" (١٩٥٨)، الذى ساعد فى إخراجه إم فيليمونوفا، تمت إدانته وقمعه بواسطة ستالين. واعتبر الجزء الأول واحدًا من أهم الأفلام وأكثرها أصالة فى تاريخ السينما العالمية، فيما يخص تصميمه الشكلى، كما أن الجزأين معًا قد يعتبران أول فيلم سيرة حياة يستكشف الجانب القاتم من شخصيته الرئيسية.

ومع نضج فيلم سيرة الحياة، أصبحت موضوعاته أكثر تعقيدًا، وعلى سبيل المثال فإن "لورانس العرب" (١٩٦٢) من إخراج ديفيد لين وبطولة بيتر أوتول، يرسم صورة أخاذة لشخصيته الرئيسية بحيث يظهره بطلا به عيب قاتل. ويأخذ فيلم "باتون" (فرانكلين شافز، ١٩٧٠) منحى مماثلا، حيث يجسد جورج سى سكوت (١٩٢٧-١٩٩٩) الشخصية الرئيسية باعتباره محاربًا نبيلا وأنانيًّا متغطرسًا فى وقت واحد. والظلال المرهفة المعقدة لبطل مثل هذه الأفلام موجودة أيضًا فى أمثلة لاحقة من هذا القالب، فأعمال مثل "الإمبراطور الأخير" لبيرتولوتشى، و"نيكسون" لأوليفر ستون، أمثلة مميزة لأفلام تتبنى نظرة معقدة للرابطة بين الفرد والعملية التاريخية، وترفض اعتبار الفرد مجرد أداة وتعبيرًا يبلور القوى التاريخية. وأفلام مثل "مالكولم إكس" (سبايك لى، ١٩٩٢)، و"غاندى" (ريتشارد أتينبرو، ١٩٨٢)، بالإضافة إلى "قائمة شيندلر"، تدرس السؤال الذى هو قلب فيلم سيرة الحياة: العلاقة بين

تيارات وقوى التاريخ، والبطل الفرد ذى السمات الجذابة الذى يحاول صياغة وتشكيل هذه القوى.

فيلم الموضوع التاريخى

تقوم أفلام تاريخية مهمة بالتركيز على حادثة محددة أو فترة معينة بدلا من قصص أكبر عن الحرب، أو فعل بطولى فردى، أو ظهور عِرْق أو أمة فى شكل ملحمة. ويتمثل فيلم الفترة التاريخية أو الموضوع التاريخى فى أفلام شهيرة مثل "روما مدينة مفتوحة" و"بايزان" لروسيلليني، و"حواس" (لوكينو فيسكونتى، ١٩٥٤)، و"المارسيليز" (جان رينوار، ١٩٣٨) (فضلت ترجمتها حسبما اعتدنا على نطقها – المترجم)، و"دانتون" (أندريه فايدا، ١٩٨٢)، و"جاليبولى" (بيتر وير، ١٩٨١)، و"تايتانيك" (جيمس كاميرون، ١٩٩٧). وهناك مثالات جيدان آخران: "ثمانية رجال يخرجون" (١٩٨٨) و"ميتاوان" (١٩٨٧) وهما من أعمال المخرج المستقل جون سايلز. وتعليقًا على "ميتاوان" يقول سايلز أنه بدلا من إعادة خلق فترة خمسة عشر عامًا كاملة من تاريخ العمل فى أمريكا، فإنه قام بالتركيز على مذبحة ميتاوان، وهى حادثة فى صناعة المناجم، كحلقة واحدة تجسد تلك الفترة التاريخية. وبالمثل فإن "ثمانية رجال يخرجون" يركز على فضيحة فريق "بلاك سوكس" عندما تآمر العديد من اللاعبين على خسارة مسابقة البيسبول السنوية، والفيلم يمضى إلى ما تحت السطح لكى يصور تلك الفترة باعتبارها لحظة من التغير الثقافى، عندما بدأت الرياضة، والإعلان، والعلاقات العامة، والمراهنات، ووسائل الترف، والاتصال الجماهيرى، فى تحويل الأمة من ثقافة زراعية إلى مجتمع حضرى قائم على السلعة.

وهناك أفلام تاريخية أخرى مهمة بسبب دقة تفاصيلها التاريخية، ولفهمها العميق للفرق بين الماضى والحاضر. ومثل هذه الأفلام تعبر تمامًا عن نظام ثقافى تم تنظيمه طبقًا لتحالفات ومعتقدات مختلفة، وأصبح بعيدًا عن المتناول. ومن هذه الأفلام "عودة مارتان جير" (دانييل فينىّ، ١٩٨٢)، "الرداء الأسود" (بروس بيريسفورد، ١٩٩١)، "بنات التراب" (جولى داش، ١٩٩١). ويركز فيلم "الرداء الأسود" على التحديات التى تواجه إرسالية يسوعية فى كندا الفرنسية فى أوائل القرن السابع عشر، خاصة على محاولة كاهن شاب أن يرحل فى مهمة خطرة فى وادى نهر أوتاوا، وهى الرحلة التى أصبحت محنة. ويجسد الفيلم الغرابة التى يعيشها الكاهن، وإحساسه بالآخر، عندما كان يرتحل بين قبائل الهنود الحمر الذين عملوا كمرشدين له وشركاء فى التجارة، لكن الفيلم يعطينا أيضًا منظور الهنود الحمر، وينجح فى أن يفتح نافذة على حساسيتهم الثقافية. وهنا فإن كل ثقافة يتم عرضها للمتفرج فى غرابتها دون تنقيح، وكما كانت بالنسبة للآخر فى عام ١٦٣٤.

الفيلم ما بعد التاريخى

يمكن أن نطلق على بعض الأفلام ما بعد التاريخية لأنها تقدم انتقادًا متضمنًا أو صريحًا للطريقة التى يتم بها تقليديًا تصوير التاريخ. وعلى سبيل المثال فإن فيلم "شجاعة فى مرمى النيران" يستخدم فلاش باكات متعددة من عدة وجهات نظر مختلفة، لكى يجمع حكاية مختلفًا عليها حول ضابطة قوات جوية تلقى مصرعها. كما أن فيلم "ووكر" (أليكس كوكس، ١٩٨٧) يقدم أشياء معاصرة من الثقافة الاستهلاكية، ويضعها فى سرد يشبه "الكولاج" حول المغامر ويليام ووكر من القرن التاسع عشر، الذى أعلن نفسه إمبراطور نيكاراجوا. وما هو مشترك بين هذه الأفلام هو أنها تضع عملية

التجسيد التاريخى - المكتوب أو السينمائى - موضع الدراسة والتساؤل. وفيلم "جيه إف كيه" يقدم تفسيرًا تحريضيًا لاغتيال جون إف كينيدى، فى أسلوب مشحون بالشك والتعارض، ويمزج بين الأشكال المختلفة، فهو يجمع قصاصات تسجيلية وتاريخية، ويستخدم المونتاج لكى يشوش المتفرج و"يحرضه" بطريقة تطرح تساؤلات حول التفسيرات المقبولة للماضى. كما يحاول فيلم "هتلر: فيلم من ألمانيا"، والمعروف أيضًا باسم "هتلر الخاص بنا" (هانز يورجين سايبربيرج، ١٩٧٨) أن يواجه فقدان الذاكرة الألمانية فيما يخص هتلر، بتصوير ظاهرة صعود هتلر باعتبارها إنتاجًا أوبراليًا يشوش الانتباه، بما يستدعى الافتتان الألمانى بقالب الأوبرا واستغلاله. والطول المفرط للفيلم (سبع ساعات وتسع دقائق)، واستخدامه للدمى والعرائس، والكاريكاتير - حيث يتم تصوير هتلر فى صور مختلفة، كعامل طلاء منزل، و"الديكتاتور العظيم" عند شابلن، ووحش فرانكينشتاين، وبارسيفال - يؤكد الطريقة التى تكتسب بها الأحداث والشخصيات التاريخية معنى من خلال تجسيداتها فى وسائل الإعلام.

وبطريقة مختلفة تمامًا، يمكن رؤية سلسلة من الأفلام التى صنعها روسيلينى للتليفزيون الفرنسى والإيطالى فى أواخر حياته الفنية باعتبارها أعمالا ما بعد تاريخية. فى "دروس التاريخ" تلك، يستكشف روسيلينى حياة وعصر شخصيات تاريخية بطريقة غير درامية وغير نفسية مدروسة. فأفلام مثل "صعود لوى الرابع عشر" (١٩٦٦)، و"سقراط" (١٩٧٠)، و"عصر أسرة مديتشى" (١٩٧٣) قام روسيلينى بصنعها بممثلين غير محترفين، وفيها يتفادى تعقب مسار درامى كما يحدث عادة فى الأفلام الروائية التاريخية. إن روسيلينى يحاول أن يقتنص الحياة اليومية للعصور التاريخية الماضية، مستخدمًا أسلوبًا يقترب تمامًا من الأسلوب التسجيلى فى تناول الماضى.

دراما الأزياء التاريخية

وهذه يمكن تمييزها عن التنويعات الأخرى للفيلم التاريخى بفضل اعتمادها على قصة متخيلة، وفى الأغلب فإن حبكتها تقوم على مصدر أدبى روائى، ولا تعتمد على أحداث تاريخية حقيقية باعتبارها نقطة التركيز الرئيسية أو مادة إطارها. ومع ذلك فإن أفلام الأزياء التاريخية تتيح الكثير من المتع للمتفرجين، حيث إنها تقدم عادةً إعادة خلق فخمة لفترة تاريخية، بكل كثافة تفاصيل الأزياء والديكور بما يتيح مصدرًا لمتعة حسية تجعل التاريخ معادلا للعواطف والمشاعر. لقد أنتجت شركة "أستوديو جينزبورو" فى الأربعينيات عددًا من أفلام دراما الأزياء التاريخية الشهيرة، بما فى ذلك اقتباسات عن أعمال أدبية مثل "الرجل فى الزى الرمادى" (١٩٤٣)، و"فانى إلى جوار مصباح الغاز" (١٩٤٤)، و"السيدة الشريرة" (١٩٤٥).

وأفلام الأزياء التاريخية مثل "قناع زورو" (١٩٩٨)، و"علاقات خطرة" (١٩٨٨)، تستخدم الأماكن والأزمنة التاريخية من أجل قيمتها الجمالية، بما يتيح للمتفرج أن يصبح متلصصًا على الماضى. والأفلام التاريخية بشكل عام تتوجه إلى هذا الاهتمام العاطفى المتلصص من جانب المتفرج، لكن فيلم الأزياء التاريخية يقدم تعبيرًا كاملا عن هذا الاهتمام، دون أن تعترضه صراعات اجتماعية سياسية تسود حبكات الأفلام التى تتناول أحداثًا تاريخية حقيقية.

الدراما التسجيلية

الدراما التسجيلية هى نوع آخر من السرد البصرى الذى يتناول الماضى، وقد حصلت الدراما التسجيلية على مكان مهم فى التليفزيون، مع عناوين شهيرة مثل "أغنية برايان" (١٩٧١) و"جذور" (١٩٧٧) و"طفل كل إنسان: إنقاذ جيسيكا ماكلور" (١٩٨٩). وهذا النمط فى شكله الأصيل يجمع

بين السينما التسجيلية والدراما، وهما تصنيفان يـتم التفكيـر فيهمـا عـادة باعتبارهما منفصلين. وطبقًا لما تذكره جانيت ستايجر، فإن الدراما التسجيلية تنبع من البرنامج التليفزيونى الأمريكى المبكر "أنت هناك" (١٩٥٣-١٩٥٧)، الذى قدم مقابلات تم إعدادها مع ممثلين يجسدون شخـصيات حقيقيـة فـى أحداث تاريخية، مثل غزو المكسيك. ومع ذلك توقـف هـذا الـشكل عـن الاستخدام، ومعظم الدراما التسجيلية تستخدم أشكالا معتـادة مـن التجـسيد الدرامى وتقوم بتطبيقها على أحداث تاريخية. وهى تجمع بين تقنيات سردية متخيلة، مع زعم صريح بتسجيل "واقع" ما، وهذا سمة مميـزة للتليفزيـون بشكل عام. وفى المزج بين الأسلوب الروائى والتـسجيلى، فـإن الـدراما التسجيلية تقدم نظرة أخلاقية لواقع، ورد فعل أخلاقيًا تجاه "العالم الحقيقـى"، الذى يتم تصويره أصلا باعتباره بدون نظام وبلا منطق.

خاتمة

ظهرت السينما التاريخية كنمط فيلمى قوى منذ البدايات الأولى لتاريخ السينما، وقامت بتجديد نفسها عدة مرات خلال القرن العشرين ومـع بدايـة القرن الواحد والعشرين. وبرغم أن عالم الماضى هو موضوعها، فإن هـذا النمط طليعى فيما يتعلق بالأسلوب البصرى والتقنيات السينمائية. إن التجسيد الدرامى الآسر للماضى الذى يعود إلى الحياة فى السينما التاريخية جعلها من أكثر الأنماط احترامًا، كما جعلها أكثر إثارة للجدل أيضًا. إنها تتـيح عينًـا فاحصة على الماضى. الذى تعيد خلقه باهتمام دقيق بالتفاصـيل وأسـلوب الفترة التاريخية، بينما تعكس أيضًا الحساسية الثقافية للفترة التى يـتم فيهـا صنع الفيلم. وقبل كل شئ، فإن السينما التاريخية تقـدم ارتباطًـا وجـدانيًا بالتاريخ، بفترة تؤكد على قوة وأهمية الماضى فى تشكيل المخيلة الإبداعيـة الثقافية فى الحاضر.

انظر أيضاً:

"سيرة الحياة"، "الأفلام الملحمية"، "النمط الفيلمي"، "الميلودراما، "حرب فيتنام"، "الأفلام الحربية"، "الحرب العالمية الأولى"، "الحرب العالمية الثانية".

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Burgoyne, Robert. *Film Nation: Hollywood Looks at U.S. History*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

Carnes, Mark C., ed. *Past Imperfect: History According to the Movies*. New York: Henry Holt, 1995.

Custen, George. *Bio/Pics: How Hollywood Constructed Public History*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1992.

Davis, Natalie Zemon. *Slaves on Screen: Film and Historical Vision*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2000.

Elley, Derek. *The Epic Film*. London: Routledge and Kegan Paul, 1984.

Harper, Sue. *Picturing the Past: The Rise and Fall of the British Costume Film*. London: British Film Institute, 1994.

Kaes, Anton. *From Hitler to Heimat: The Return of History as Film*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989.

Rosenstone, Robert A. *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995.

Sobchack, Vivian, ed. *The Persistence of History: Cinema, Television, and the Modern Event*. New York: Routledge, 1996.

Sorlin, Pierre. *The Film in History: Restaging the Past*. Totowa, NJ: Barnes and Noble, 1980.

Suid, Lawrence H. *Guts & Glory: The Making of the American Military Image in Film*. Lexington: University Press of Kentucky, 2002.

Wyke, Maria. *Projecting the Past: Ancient Rome, Cinema, and History*. New York: Routledge, 1997.

Robert Burgoyne

كتب هذا الفصل: روبرت بيرجوين

روبيرتو روسيلليني

(ولد في روما، إيطاليا، ٨ مايو ١٩٠٦، توفي في ٣ يونيو ١٩٧٧).

روبيرتو روسيلليني هو واحد من أهم السينمائيين في تاريخ السينما العالمية، ومسيرته الفنية تتسم بالغرابة والتفرد مما جذب إليه الاهتمام العالمي. وعبر حياته الفنية، كان روسيلليني باستمرار يتحدى التوقعات ويشكل مساره الإبداعي الخاص به، وهي سمة أعطت أعماله تنويعًا ومدى لا يباري بعد فترة من التدريب في صنع أفلام للحكومة الفاشية في إيطاليا في بداية الأربعينيات، حقق روسيلليني الشهرة لأول مرة بأفلامه من الواقعية الجديدة: "روما مدينة مفتوحة" (١٩٤٥) و"بايزان" (١٩٤٦). وصنع في الخمسينيات سلسلة من الأفلام مع الممثلة إنجريد بيرجمان، تتضمن "رحلة إلى إيطاليا" (١٩٥٣)، الذي ألقى ضوءًا إبداعيًا جديدًا على هذا الثنائي. ثم غير مساره مرة أخرى في الستينيات والسبعينيات، ليصنع سلسلة من الأفلام التعليمية عن تاريخ الحضارة الغربية للتليفزيون الإيطالي والفرنسي.

ويمثل فيلم "روما مدينة مفتوحة" انطلاقة أساسية في الأسلوب السينمائي ومادة الموضوع. استخدم الفيلم شوارع وشقق روما في الفترة التي

أعقبت مباشرة الاحتلال النازى، كما استخدم فـي الأغلـب ممثلـين غيـر محترفين، وهو يبلور الجماليات الوليدة للواقعية الجديدة، التى أصبحت مـن أهم وأشهر الحركات السينمائية فى القرن العشرين، وهى تعبيـر سـينمائى رمزى عن الظروف الاجتماعية والنفسية القاسية للحياة المعاصرة. جاء بعد ذلك فيلمان لروسيلليني يتناولان الدمار الذى خلفته الحرب العالمية الثانيـة: "بايزان" و"ألمانيا فى عام الصفر" (١٩٤٨)، وهما يستخدمان مظهر وإحساس السينما التسجيلية، مع حبكة درامية للسينما الروائية، ليخلقا إحـساسًا قويًّـا بالحقيقة الاجتماعية.

بعد أن شاهدت الممثلة إنجريد بيرجمان فيلمى "روما مدينة مفتوحـة" و"بايزان" فى نيويورك، كتبت إلى روسيلليني لتعبر عن إعجابهـا بأعمالـه. وتزوجا فى عام ١٩٥٠ وبدآ تعاونًا سوف يثمر العديد من أفلام مهمة، مثـل "سترومبولى" (١٩٥٠)، "أوربا ٥١" أو "الحب الكبير" (١٩٥٢)، و"رحلة إلى إيطاليا". ومع ذلك، وعند هذه النقطة من حياة روسيلليني الفنية، كانت سمعته النقدية تعانى من ابتعاده المفترض عن الموضوعات الاجتماعية الـصريحة، واقترابه من موضوعات نفسية منغلقة على ذاتها. لكن النقـاد فـى فرنـسا، خاصة المرتبطين بمجلة "كراسات السينما"، قالوا أن هذه الأفلام تمثل تناولا سينمائيًا طازجًا وتحرريًا، وجريئًا ومعقدًا نفسيًا.

وفى عام ١٩٦٤ غير روسيلليني اتجاهه مرة أخرى، ليبدأ سلسلة مـن المشروعات التاريخية "التعليمية" للتليفزيون الإيطالى والفرنسى. ومن هـذه الأفلام "صعود لوى الرابع عشر إلى الـسلطة" (١٩٦٦)، و"عـصر أسـرة مديتشى" (١٩٧٣)، و"أجوستينو من إيبونا" (١٩٧٢)، وكانت دراسة للماضى التاريخى بدون حبكة درامية وروائية. وبتركيز روسيلليني على التفاصـيل

السلوكية لتلك الفترة، أكد على وظيفته "التعليمية" باعتباره راويًا تاريخيًا مؤرخًا يستخدم عدسة الزووم – التى تدعى "بانسينور" – للتأكيد على عناصر معينة فى المشهد.

مشاهدات مقترحة:

"روما مدينة مفتوحة" (١٩٤٥)، "بايزان" (١٩٤٦)، "ألمانيا فى عام الصفر" (١٩٤٧)، "سترومبولى" (١٩٥٠)، "رحلة إلى إيطاليا" (١٩٥٣)، "الجنرال ديللا روفيرى" (١٩٥٩)، "صعود لوى الرابع عشر إلى السلطة" (١٩٦٦).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Bondanella, Peter. *The Films of Roberto Rossellini.* Cambridge UK, and New York: Cambridge University Press, 1993.

Brunette, Peter. *Roberto Rossellini.* Oxford: Oxford University Press, 1987.

Forgacs, David. *Rome, Open City.* London: British Film Institute, 2000.

Forgacs, David, Sarah Lutton, and Geoffrey Nowell-Smith. *Roberto Rossellini: Magician of the Real.* London: British Film Institute, 2000.

Rossellini, Roberto. *My Method: Writings and Interviews,* edited by Adreano Apia. New York: Marsilio, 1995.

Robert Burgoyne

روبرت بيرجوين

أوليفر ستون

(ولد فى نيويورك، ولاية نيويورك، فى ١٥ سبتمبر ١٩٤٦).

أوليفر ستون من أهم وأبرع السينمائيين الذين يعملون فى هوليوود المعاصرة، وهو أيضًا من بين أكثر المثيرين للجدل، حين يخلق أعمالا درامية تتسم بالحيوية للتاريخ الأمريكى والسياسة الأمريكية، بما أثار قدرًا متساويًا من الإعجاب والغضب. وفيلمه حول اغتيال كينيدى "جيه إف كيه" (١٩٩١)، على سبيل المثال، خلق جدلا حادًا إلى شجب السياسيين والصحفيين والمؤرخين الكبار للفيلم. لكنه فى النهاية أدى إلى تشريع بتكليف "لجنة مراجعة سجلات الاغتيال"، التى قامت بتجميع ملايين صفحات الوثائق حول الاغتيال، وإتاحتها بعد أن كانت فى السابق محظورة على الجمهور. وفى عام ١٩٩٨ نسبت اللجنة الفضل للفيلم لإثارة الرأى العام للضغط على الكونجرس لإصدار هذا التشريع، وربما ليس هناك عمل فنى آخر – فيما عدا رواية هارييت بيتشر ستو "كوخ العم توم" (١٨٥٢) – كان له تأثير مباشر على التاريخ الأمريكى مثل "جيه أف كيه".

أكد ستون على توجهه السياسي منذ أفلامه المهمة الأولى، وأعماله المبكرة تجمع بين وجهة النظر السياسية الصريحة، والحبكة الدرامية، والشخصيات المثيرة للتعاطف. وفيلماه "سلفادور" (١٩٨٦) و"بلاتون" (١٩٨٦) تجسيدان مثيران للعذاب الوجداني للصراعات في كل من السلفادور وفيتنام. وبعد "بلاتون" – الذى فاز بجائزتى أوسكار لأفضل فيلم وأفضل مخرج – صنع ستون فيلمين يتناولان الحياة العائلية الأمريكية، وهما "وول ستريت" (١٩٨٧) و"راديو الحديث" (١٩٨٨). أما فيلمه "مولود في الرابع من يوليو" (١٩٨٩) فيتناول موضوع فيتنام مرة أخرى، وفاز بجائزة أوسكار ثانية لأفضل مخرج، وهو فيلم عن فقدان المثل العليا والأهداف القومية، وتم تصوير ذلك من خلال تجربة بطل أمريكي خالص يعود إلى الوطن مشلولا لكن بعد أن زالت أوهامه، والفيلم يعتبر أقوى حجة ضد الحرب وتضحياتها التى بلا هدف بجيل من الشباب، وأكمل ستون ثلاثيته عن فيتنام بفيلم "السماء والأرض" (١٩٩٣)، وهو صورة جميلة وشديدة الأسلوبية لامرأة فيتنامية شابة وتجاربها خلال الحرب وما بعدها.

ومع "ذا دورز" (١٩٩١)، و"قتلة بالفطرة" (١٩٩٤)، و"نيكسون" (١٩٩٥)، امتد ستون بمجاله الأسلوبي، الذى كان بشكل عام مرتبطًا بالأشكال الواقعية في التجسيد، ليشمل مجموعة من الأدوات الذاتية التى تشبه الأحلام، بما في ذلك المونتاج شديد السرعة والمشتت للاتجاه، والطبع المتعدد، وعدة طبقات متعددة من الصوت. وفي هذه الأفلام، يخلق ستون صورة تعبيرية للواقع الأمريكي، ويضفي الدراما على عناصر مدمرة للذات في الثقافة الأمريكية. وأفلامه الأحدث، مثل "أى يوم أحد" (١٩٩٩)، و"الإسكندر" (٢٠٠٤)، تمثل ابتعادًا عن التركيز السياسي لأفلامه المهمة، التى تبرز بين أقوى الأفلام وأكثرها تحريضًا في تاريخ السينما.

مشاهدات مقترحة:

"سلفادور" (١٩٨٦)، "بلاتون" (١٩٨٦)، "مولود فى الرابع من يوليــو" (١٩٨٩)، "جيه إف كيه" (١٩٩١)، "قتلــة بــالفطرة" (١٩٩٤)، "نيكــسون" (١٩٩٥)، "مركز التجارة العالمى" (٢٠٠٦).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Kagen, Norman. *The Cinema of Oliver Stone*. London: Continuum, 2000.

Kunz, Don. *The Films of Oliver Stone*. Lanham, MD: Scarecrow Press, 1997.

Silet, Charles L.P., ed. *Oliver Stone: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2001.

Stone, Oliver, and Zachary Sklar. *JFK: The Book of the Film*. New York: Warner Bros., Inc. and Regency Enterprises V.O.F., 1992.

Toplin, Robert Brent, ed. *Oliver Stone's USA*. Lawrence: University Press of Kansas, 2000.

Robert Burgoyne

روبرت بيرجوين

الهولوكوست (المحرقة)

"Holocaust"

تحكى أفلام الهولوكوست أو توثق لحوادث محاكمة اليهود وغيرهم، والقضاء عليهم فى تطهير جماعى، تحت حكم أدولف هتلر (١٩٣٣-١٩٤٥) للرايخ الثالث النازى. ومنذ عام ١٩٣٥ قضت قوانين نورمبيرج بنزع المواطنة عن اليهود، وفى ٩ نوفمبر ١٩٣٨ حدثت وقائع هجوم "ليلة الكريستال" على معابد اليهود، وأماكن عملهم وتجارتهم، وفى عام ١٩٤١ حدث "لقاء وانسى" الذى خطط فيه اليهود للحل الأخير، وهو جمع كلمة اليهود فى ألمانيا والمناطق التى احتلتها، وترحيلهم إلى معتقلات الموت النازية حيث وقعت حوادث الإعدام الجماعية، وتلك هى أكثر الأحداث الصادمة والمأساوية فى التاريخ المعاصر، التى تشكل "الهولوكوست" أو المحرقة (شواه – بالعبرية).

أشكال تجسيد الهولوكوست

ظهر فيلم ستيفن سبيلبيرج (ولد عام ١٩٤٦) "قائمة شيندلر" (١٩٩٣) بعد ثمانية أعوام فقط من فيلم كلود لانزمان (ولد عام ١٩٢٥) "شواه" (١٩٨٥)، وهذان الفيلمان يجسدان قطبى الجدل حول كيفية ما يجب على السينما أن تفعله عندما تحكى قصصًا عن المحرقة. يجمع فيلم لانزمان تقارير بضمير المتكلم تدور حول العمليات المنهجية للاعتقال، والترحيل،

والقضاء على يهود أوربا، والفيلم يتفادى إضفاء مسحة درامية لكى يضع هذه المقابلات على خلفية معاصرة للأماكن التى وقعت فيها هذه الأحداث المأساوية. والفيلم يرفض عمدًا خلق فظائع الماضى إلا من خلال الروايات اللفظية، لذلك فإن العنصر البصرى فى الفيلم يعتمد فقط على المتحدثين وعلى الأماكن التى ظلت صامتة بشأن الأحداث التى وقعت فيها فى الماضى.

إن الفيلم يرفض بذلك أن يملأ الغياب، يرفض أن يعود بنا إلى تاريخ يتجاوز فى فظاعته أية قدرة على تجسيده. إن المحرقة غير قابلة لإعادة التجسيد، وهى تتجاوز التصورات والحكايات وحتى إضفاء الرمزية عليها. لذلك فإن "شواه" فيلم تسجيلى مهتم بالوثائق. وبالتاريخ الشفهى كشكل من أشكال التوثيق، وهدفه هو أن يلقى الضوء على شهادات الغياب التى يمكن أن تشوه الذاكرة التاريخية، وتسمح للناس بإنكار المحرقة. وتغطى مقابلات لانزمان بعضًا من المادة التى تم تسجيلها بالفعل فى تواريخ، مثل شهادة فيربا. إننا نسمع هذه الشهادة مباشرة، يتم تقديمها بكل ثقلها الوجدانى على الضحايا، وبذلك فإنها تشدنا من جديد. والمقابلات التى سجلت سرًا مع النازيين السابقين مطلوب سماعها فى سياق المقابلات مع الضحايا، لكى نسمع – على النقيض – التراجع الوجدانى والإنكار اللذين حدثا، وهو تناقض ينبض بالحياة عندما تتصادم حقائق تقارير النازيين مع شهادات الضحايا. والمقابلات مع الفلاحين والعمال البولنديين لا تكشف فقط عن العداء للسامية والاشتراك فى جرائم الماضى، لكنها تكشف أيضًا عن عداء للسامية مايزال موجودًا ومتضمنًا فى حكاياتهم. ومما يثير القشعريرة أن وطأة هذا العداء للسامية تتضح فى المراجع المسيحية، وهى الإطار الثقافى الذى يرون اليهود من خلاله، ولم يتغير. (من الملاحظ أن الكتابة مغرقة فى النزعة العاطفية،

وتكرر نفس الدعاوى التقليدية، وتتجاهل الحقائق التاريخية والسياسية الموضوعية لما يسمى "العداء للسامية"، كما تتناسى الفظائع التى ترتبت على ذلك بالنسبة للشعب الفلسطينى – المترجم).

وعلى النقيض، فإن فيلم "قائمة شيندلر" يقوم بتضخيم جزء صغير من تاريخ الهولوكوست، من أجل تحقيق تأثير عاطفى. يستخدم الفيلم الميزانسين وحركة الكاميرا على نحو بالغ الفخامة، يذكرك بفيلم أورسون ويلز "المواطن كين" (١٩٤١)، ويستخدم سبيلبيرج الصور المجازية الهوليودية لكى يحاكى فعلا مقاومًا واحدًا من جانب أوسكار شيندلر (ليام نيسون)، الذى كان فى السابق متعاطفًا مع النازيين، لكنه الآن يقوم بإنقاذ العمال اليهود الذين أجبروا على العمل فى مصنع السلاح الذى يملكه. وفى مرحلة لاحقة من الحرب، وربما لمصالح شخصية تخصه، يركز الفيلم على تحوله إلى بطل. وفى ثنايا هذه القصة، هناك صور الترحيل ومعتقلات الموت التى تعطينا خلفية للأحداث العاصفة التى اجتاحت وأحاطت بيهود شيندلر، لكن هذا العنصر يظل مثيرًا للجدل بسبب تجسيدات معينة مضللة. ففى أحد المشاهد هناك حمام معسكر اعتقال يخاف الأسرى أن يكون لبث الغاز السام، لكن يتضح فى هذه الحالة أنه مجرد حمام. إن هذا المشهد محير، حتى بشكل مؤقت، لأنه يتلاءم مع حكايات إنكار الهولوكوست. وقوبل "قائمة شيندلر" ببعض الرفض من جانب النقاد، ليس فقط بسبب تلك اللحظات السردية، ولكن أيضًا لأسلوبه الميلودرامى المستخدم لمخاطبة الجماهير العريضة.

هذا المثلان لتجسيدات الهولوكوست المعاصرة يحاكيان أفلامًا تسجيلية وروائية أخرى، تروى أوجهًا مختلفة من تاريخ الهولوكوست، وللتاريخ الطويل لهذه الأفلام أصداء تراكمية، فالهولوكوست كصدمة تاريخية وقعت

فى أماكن مختلفة عديدة، وخلقت العديد من المآسى الخاصة والفردية، لا يحتوى على قصة واحدة لكى تروى، ولكن قصص عديدة.

إن فيلم ألان رينيه (ولد عام ١٩٢٢) "ليل وضباب" (١٩٥٥)، الذى تم تصويره فى أوشفيتز، يقدم تعليقًا بصوت جان كيرول الذى نجا من المحرقة، فى مونتاج من صور بالأبيض والأسود (أخذنا الألمان لفظائعهم، وأخذتها قوات التحرير كدليل)، مع لقطات رينيه الموحية الملونة لبقايا المعسكر المهجورة. لقد تم عرض بعض اللقطات التسجيلية لأول مرة فى محاكمات نورمبيرج، وسوف يتم تقديمها فيما بعد فى فيلم "محاكمات نورمبيرج" (١٩٦١) من إخراج ستانلى كريمر (١٩١٣-٢٠٠١). وفى فيلم رينيه يتم تقديم هذه اللقطات فى مفارقة مريرة، حيث إن الفيلم يحاول أن يحقق خطابًا شاعريًا وتأمليًا لديناميكيات الشهادة ذاتها. وهو لا يركز على إبادة اليهود (كان كيرول ضحية كاثوليكيًا)، لكنه تعليق فلسفى قائم حول الشر والمسئولية.

وفيلم "القتلة بيننا" (١٩٤٦) هو فيلم ألمانى صنع فى القطاع الذى يسيطر عليه السوفييت من برلين، وربما كان أول فيلم روائى عن الهولوكوست. إن هناك امرأة نجت من المعتقلات، وهى هنا كاثوليكية أيضًا، تعود إلى شقتها لكى تجد أن عليها أن تقاسمها مع جندى نازى سابق يقيم الآن فيها. والفيلم يتهم المذنب، لكن السرد يمضى فى التكفير عن الذنب، وتحقيق الخلاص، وهو ما يلائم خطة شيوعية لبناء ما سوف يصبح جمهورية ألمانيا الديمقراطية (الشرقية).

وعلى النقيض، فإن أول فيلم روائى أمريكى مهم عن الهولوكوست جاء فى عام ١٩٥٩، وهو "يوميات آن فرانك" من إخراج جورج ستيفنس. وهو مقتبس عن مسرحية ناجحة فى برودواى، وحصل على ثلاث جوائز

أوسكار وترشح لخمس أخرى، بما فى ذلك أفضل فيلم وأفضل مخرج. والفيلم يصور التوتر بسبب الاختباء من النازيين فى غرفة علوية فى أمستردام، وهو أيضًا دراما عائلية جادة حول صراع الأجيال والوصول إلى النضج، وبرغم ذلك فإنه وجد فى يوميات آن فرانك الأصلية ما قال عنه البعض أن السينمائيين الأمريكيين لا يمكنهم معالجة موضوع الهولوكوست إلا بما كان مألوفًا للعائلات فى الخمسينيات.

وكان الناجون اليهود من أوربا الشرقية قادرين على كتابة وتصوير حكايات الهولوكوست لصناعة السينما الحكومية فى بلدانهم، خاصة فى بولندا وتشيكوسلوفاكيا اللذين قدما أعمالا مهمة. وعلى سبيل المثال فإن فيلم "الدكان فى الشارع الرئيسى" (١٩٦٥) من إخراج يان كادار، يستخدم حساسية سريالية لكى يصور أهل المدن السلوفاكية يرحبون بالنازية. وفى الفيلم نظرة متفحصة لكيفية تلاقى المكاسب الاقتصادية والتحيز، بما خلق الهولوكوست، وذلك من خلال قصة الفيلم التى تدور فى دكان ملبوسات وأقمشة تديره أرملة يهودية عجوز، قامت بدورها نجمة المسرح اليديشى إيدا كامينسكا (١٨٩٩-١٩٨٠). أما فيلم "المسافرة" من إخراج أندريه مونك، فهو فيلم ممتاز آخر تم إكماله فى بولندا فى عام ١٩٦٣ بعد وفاة المخرج المبكرة. وفى الفيلم امرأة نجت من معسكرات الاعتقال البولندية، تتعرف على امرأة ألمانية على متن سفينة لأنها كانت من اعتقلتها فى الماضى، والقصة الرئيسية للفيلم تتكشف من خلال الفلاش باكات فى معسكر الاعتقال. ومن خلال شهادة الفيلم الهادئة – بما يشبه فيلم "شواه" – فإنه ينجح فى تصوير القتل الجماعى فى هيئة العمل اليومى.

وربما كان سيدنى لوميت (ولد عام ١٩٢٤) متأثرًا بهذا العمل الأوربى الراقى عندما صنع فيلم محل صاحب الرهونات" (١٩٦٤) عن رواية إدوارد لويس والانت. ينظر هذا الفيلم على نحو مدهش إلى صدمة الهولوكوست التى يعانى منها الناجى سول نازرمان (رود ستايجر)، الذى كان فى الماضى أستاذًا للتاريخ فى ألمانيا (بولندا فى الرواية)، وهو الآن صاحب محل للرهونات فى نيويورك، تتناثر ذكريات فى السرد. إنه يتذكر حدثًا من معسكر الاعتقال حيث تم تعقب سجين هارب - أحد أصدقاء نازرمان - بواسطة الحرس الألمان وكلابهم، ويتم تعذيبه وقتله على مرأى من السجناء الآخرين. وفى فلاش باك آخر للتذكر نرى زوجة نازرمان تُجبر على خدمة الجنود النازيين، وهى ذكرى أهاجتها رؤية عاهرة زنجية تعرض عليه خدماتها فى محله. ومونتاج التداعى هذا يؤسس لتوازٍ مجازى بين معسكر الاعتقال والفقر فى المدينة، بالإضافة إلى استكشاف إحساس بالذنب والصدمة.

لعب التليفزيون الألمانى دورًا مهمًا فى تجسيد الهولوكوست، خاصة فى حلقات "هولوكوست" و"اللعب على الزمن" (دانييل مان، ١٩٨٠). يقوم بناء هولوكوست على صور درامية، كما فى "قائمة شيندلر"، لكن الحلقات التليفزيونية الأسبق تحاول أن تعطى نظرة أكثر اتساعًا للعديد من الأماكن المختلفة التى وقع فيها الهولوكوست. إنها تتتبع عددًا من أفراد عائلة يهودية تدعى فايس، وتغزل قصصهم مع محامٍ ألمانى - إيريك دورف - يلتحق فى النهاية بقوات الصاعقة النازية، طوال حكم هتلر فى ألمانيا، والحلقات تغزل بين وجهات نظر الضحايا والمجرمين معًا. واحد فقط من أبناء عائلة فايس ينجو من الحرب العالمية الثانية، بينما مصير بقية أفراد العائلة يتيح للحلقات

العديدة تصوير الجيتو فى وارسو، وثلاثة معسكرات اعتقال مختلفة: أوشفيتز، وبوخالد، وتيريزينشتات. إن تلك الطريقة فى تقديم وجهات نظر متعددة تتكرر فى حلقات تليفزيونية أخرى، هى "رياح الحرب" (١٩٨٣) من إخراج دان كيرتس (١٩٢٧-٢٠٠٦)، وإعداد هيرمان ووك عن روايته، كذلك الجزء الثانى من الحلقات "الحرب والتذكر" (١٩٨٨)، مرة أخرى لكيرتس ووك. وعبر العملين (١٦٠٠ دقيقة فى المجموع) نتتبع شخصيات يهودية تصبح ضحايا الهولوكوست، ناتالى جاسترو هنرى وعمها آرون جاسترو (ألى ماكجرو فى الحلقات الأولى ثم جين سيمور فى الثانية، وجون هاوسمان ثم جون جيلجوود). وهناك أفلام لاحقة مثل "إشراق" (استيفان زابو، ١٩٩٩)، استخدمت الميلودراما العائلية لكى تروى وجهات نظر مختلفة على مر التاريخ. وقام آرثر ميللر (١٩١٥-٢٠٠٥) بإعداد السيرة الذاتية التى كتبتها فانيا فينيلون، وهى عضو فى اوركسترا السجناء فى معسكر أوشفيتز، وذلك للفيلم التليفزيونى "اللعب على الزمن" (أو "العزف من أجل الزمن")، وتظهر أيضًا مشاهد لاوركسترا فى "المسافرة"، وكلا الفيلمين يستخدمان وجود الاوركسترا للتأكيد على التناقضات الثقافية الرهيبة فى أيديولوجيا النازى وممارسته. إن مثل هذه الأفلام تلقى الضوء على كيفية أن تذوق الموسيقى الكلاسيكية (قام النازيون بتأسيس خمسة اوركسترات فى معسكر أوشفيتز وحده، وكان لكل معسكر فريقه الموسيقى) يتعايش مع القدرة على ارتكاب الفظائع، وبذلك فإنها تؤكد على أن القيم الثقافية الغربية لم تمنع الوحشية. كما أنها تلقى الضوء على أزمة العازفين اليهود الذين كان مسموحًا لهم البقاء على قيد الحياة بينما يموت آخرون إنهم أجبروا ضد إرادتهم على المساهمة فى إدارة المعسكر، مما يجعلهم شركاء فى الإبادة العرقية، وفيلم "اللعب على الزمن" يضفى الدراما على قلق هذا الموقف الخائن.

وهناك العديد من الأفلام التسجيلية، تشمل عددًا من أفلام حصلت على الأوسكار، قامت بتأريخ العديد من أوجه الهولوكوســت، مثــل "دع شــعبى يذهب" (جون كريش، ١٩٦١)، الذى يتناول التحرير من معسكرات الاعتقال، كذلك فيلم Ihr zent frei (١٩٨٣) من إخراج ديا بروكمان وإيلين لانــديس. ويحاول فيلم "الإبادة العرقية" (آرنولد شوارتزمان، ١٩٨١) أن يقــدم نظــرة شاملة بالجمع بين صور فوتوغرافية ولقطات مع خطابات وذكريات تُقرأ فى التعليق من خارجة الكادر. أما فيلم "الطريق الطويل إلى الوطن" (١٩٩٧) من إخراج مارك جوناثان هاريس (ولد عام ١٩٤١) فيدرس اللاجئين اليهود بعد الحرب. أما فيلمه "بين ذراعى الغرباء: قــصص نقــل الأطفــال" (٢٠٠٠) فيرضى فى نفس الطريق الذى سار فيه الفيلم الأكثر شخصية وتأثيرًا "كانت ركبتاى تقفزان: تذكر نقل الأطفال" (١٩٩٦) حول إرسال الأطفال اليهود إلى بريطانيا لإنقاذهم.

أفلام الهولوكوست الحديثة

مع كل الجدال الذى يحيط بأفلام الهولوكوست الدراميــة، لــيس مــن الغريب أن فيلمًا كوميديًا عن الهولوكوست، يدور نصفه الأخير فى معــسكر اعتقال، وهو فيلم روبيرتو بينينيى (ولد عام ١٩٥٢) "الحياة جميلة" (١٩٩٧)، قد أثارا انتقادًا مريرًا. تم ربط هذا الفيلم بالفيلم الهجــائى لــشارلى شــابلن "الديكتاتور العظيم" (١٩٤٠)، برغم اختلاف الحصول على المــديح النقــدى للسياق الذى استهزأ فيه شابلن بشخصية هتلر. وهناك مشهد مبكر فى الفــيلم يوقع فيه البطل جويدو (بينينيى) الفوضى فى فصل دراسى فاشى، يــستحق المقارنة مع فيلم شابلن. ومثل "قائمة شيندلر" فإن "الحياة جميلة" يحــاول أن ينتزع من سياق الهولوكوست قصة مرحة عن البقاء والخــلاص، بــالتركيز

خاصة على فكرة الأب الذى يحمى ابنه من فظائع ترحيلهما من فيرارا، وحبسهما فى معسكر الاعتقال، بأن "يفبرك" له تفسيرات خيالية بريئة للأحداث المرعبة. والفيلم أفضل باعتباره فانتازيا لأن تلك الحماية لم تكن ممكنة قط، وحقيقة المحرقة هى أنه حتى الأطفال فى معسكرات الاعتقال كانوا يعرفون كل آلام وجودهم أيضًا. ومن الأفضل أن نتقبل سخريات الفيلم لحظة بلحظة، حيث تصبح الفظائع فانتازيا كوميدية. وسواء وجد المرء أو لم يجد فى هذه السخرية شيئًا جذابًا، فإن صورة آسرة تظهر عند نهاية الفيلم، بعد التحرير: الأب والابن يلحقان بالزوجة والأم على التل، ويستصلحان الأرض فيما يشبه الرمز.

وفى سياق ثقافى إيطالى، يمكن رؤية هذا الفيلم باعتباره احتفاء باليهود الإيطاليين الناجين. إن الأفلام الإيطالية – مثل الفرنسية – تقدم سياقًا مختلفًا لأفلام الهولوكوست، سياقًا يطرح أسئلة خاصة بالتاريخ الثقافى القومى. وقد تقبل الجمهور الأمريكى – وإن يكن أساء الفهم أحيانًا – عناصر من أفلام إيطالية سابقة عن الهولوكوست، مثل فيلم فيتوريو دى سيكا (١٩٠١-١٩٧٤) "حدائق عائلة فينزى كونتينى" (١٩٧٠) الذى أعده للسينما جورجو باسانى عن روايته المهمة التى تدور فى بلدته فيرارا بإيطاليا . يركز الفيلم على عائلة من الطبقة العليا فى فيرارا، تضطر تحت الحكم الفاشى فى إيطاليا إلى التراجع إلى قصرها ذى الأسوار، برغم أنهم يستقبلون هناك أصدقاءهم المقربين وإقامة حفلات اجتماعية ومباريات تنس. لقد اندهش كثيرون من تصوير اليهود باعتبارهم شقرا من الطبقة العليا، متجاهلين خصوصية الفيلم – والرواية من قبله – الذى يعالج استيعاب اليهود فى شمال إيطاليا. ويتعقب الفيلم القبض على العائلة وترحيلها مع يهود آخرين. والحدائق التى تذكر عنوان الفيلم تمثل سلبية هذه العائلة التى عاشت فترة طويلة فى حالة إنكار للواقع.

وفيلم رومان بولانسكى (ولد عام ١٩٣٣) "عازف البيـــانو" (٢٠٠٢)، الذى كتبه رونالد هاروود عن السيرة الذاتية التى كتبها فالدسيلاف سبيلمان، يشهد ببراعة على الهولوكوست. إنه يحكى قصة عـــازف قـــدير يتعـــرض للقوانين النازية المعادية لليهود – ويضطر سبيلمان (أدريان برودى) وعائلته للانتقال إلى جيتو يهودى فى وارسو، وعندما يتم ترحيل العائلة إلـــى أحـــد معسكرات الموت، يتم إرسال سبيلمان إلى معسكر للأشغال الشاقة. إنه يشهد انتفاضة جيتو وارسو فى عام ١٩٤٣، ثم الثورة فى كل أنحاء المدينة منـــذ أغسطس ١٩٥٥. وفى مواجهة بالصدفة بين سبيلمان وضابط نـــازى بـــين أطلال مخبئه قبيل هزيمة النازى فى بولندا، يرجوه الضابط أن يعزف مـــرة أخرى – ويتركه يعيش – كعلامة على حالة الاغتراب الخاصة التى يعيشها الضابط.

وعودة الموسيقى فى نهاية فيلم "عازف البيانو" مثـــال علـــى النزعـــة الموجودة فى بعض أفلام الهولوكوست الحديثة، للتأكيد على عودة التحـــضر بعد هجوم البربرية الطاغى. وتلك النهايات الحديثة تتناقض بشكل خاص مع أفلام الهولوكوست السابقة من أوربا الشرقية، مثل فيلم أندريه فايدا (ولد عام ١٩٢٦) "كانال" (١٩٥٧) حول المقاومة فى وارسو. وهذا التحول لا يمكـــن أن نعزوه فقط لمرور الوقت، حيث إن ضغوط التوزيع التجارى فى ســـوق عالمية معاصرة تركت أثرها على بولانسكى بطريقة لم تكن عاملا حاسمًا مع ابن بلده فايدا. ومن المثير أن بولانسكى – الـــذى نجـــا هـــو نفـــسه مـــن الهولوكوست عندما كان طفلا – قد عاد إلى بولندا لكى يروى هـــذه القـــصة أخيرًا فى هذه المرحلة الأخيرة من حياته، لكى يلقى من علـــى كاهلـــه آلام قصة النجاة.

انظر أيضاً:

"الحرب العالمية الثانية".

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Baer, Elizabeth Roberts, and Myrna Goldenberg, eds. *Experience and Expression: Women, the Nazis, and the Holocaust*. Detroit, MI: Wayne State University Press, 2003.

Colombat, André. *The Holocaust in French Film*. Metuchen, NJ: Scarecrow Press, 1993.

Doneson, Judith E. *The Holocaust in American Film*. Philadelphia: Jewish Publication Society, 1987.

Eisenstein, Paul. *Traumatic Encounters: Holocaust Representation and the Hegelian Subject*. Albany: State University of New York Press, 2003.

Fensch, Thomas, and Herbert Steinhouse. *Oskar Schindler and His List: The Man, the Book, the Film, the Holocaust and Its Survivors*. Forest Dale, VT: Paul S. Eriksson, 1995.

Grobman, Alex, Daniel Landes, and Sybil Milton. *Genocide, Critical Issues of the Holocaust: A Companion to the Film, "Genocide."* Los Angeles: Simon Weisenthal Center, 1983.

Hoberman, J., and Jeffrey Shandler, eds. *Entertaining America: Jews, Movies, and Broadcasting*. New York and Princeton: Jewish Museum and Princeton University Press, 2003.

Insdorf, Annette. *Indelible Shadows: Film and the Holocaust*. 3rd ed. Cambridge, UK and New York: Cambridge University Press, 2003.

Lanzmann, Claude. *Shoah: An Oral History of the Holocaust: The Complete Text of the Film*. New York: Pantheon Books, 1985.

Lewis, Stephen, and Aron Appelfeld. *Art Out of Agony: The Holocaust Theme in Literature, Sculpture and Film*. Montreal and New York: CBC Enterprises/Les Enterprises Radio-Canada, 1984.

Loshitzky, Yosefa, ed. *Spielberg's Holocaust: Critical Perspectives on "Schindler's List."* Bloomington: Indiana University Press, 1997.

Mintz, Alan. *Popular Culture and the Shaping of Holocaust Memory in America*. Seattle: University of Washington Press, 2001.

Sobchack, Vivian, ed. *The Persistence of History: Cinema, Television, and the Modern Event*. New York: Routledge, 1996.

Turim, Maureen. *Flashbacks in Film: Memory and History*. New York: Routledge, 1989.

———. "The Trauma of History: Flashbacks upon Flashbacks." *Screen* 42, no. 2 (Summer 2001): 205–210.

Maureen Turim

كتب هذا الفصل: مورين توريم

هونج كونج "Hong Kong"

هناك عاملان مهمان يشكلان سينما هونج كونج، الموقع الجغرافي والسياسة. إنها ميناء رئيسي ومركز تجارى، وكانت أول مدينة صينية تتعرض لاختراع السينما. وخلال "الحرب الصينية ضد العدوان اليابانى" (الحرب العالمية الثانية)، وبسبب بعد هونج كونج جغرافيًا عن الصين، أصبحت هى عاصمة صناعة السينما خلال فترة الحرب. كما أن وضعها كمستعمرة بريطانية حماها من الحرب الأهلية الصينية فى الفترة اللاحقة، ومن استيلاء الحزب الشيوعى على أراضى الصين الرئيسية فى عام ١٩٤٩، والتى خرجت منها الأموال والمواهب مما جعل هونج كونج تصبح عاصمة صناعة السينما الدائمة. وخلال الثمانينيات، وبعد الإعلان الصينى البريطانى المشترك الذى أكد على عودة الوحدة بين هونج كونج والصين (وهو ما حدث فى عام ١٩٩٧)، سيطر القلق على الأجواء السياسية، ووجدت سينما هونج كونج نفسها فى أزمة، بعد أن كانت قد أسست لنفسها وجودًا ذاتيًا مستقلا. وأصبح التحدى الجديد هو عملية أن تكون سينما عالمية، وهو ما يحتاج إلى استراتيجية اقتصادية لمواجهة المنافسة العالمية، وإلى موقف سياسى لتجنب التدخل من جانب الصين.

السينما المبكرة: ١٨٩٦-١٩٢٣

طبقًا للمؤرخ السينمائى من هونج كونج يو مو وان، فمن بين كل المجتمعات الصينية (أرض الصين الرئيسية، تايوان، هونج كونج،

والمجتمعات المتفرقة فى الشتات)، كانت هونج كونج هى الأولى التى عرفت السينما. وفى أوائل عام ١٨٩٦، أتى الأخوان لوميير إلى هونج كونج لتصوير لقطات "حقائقية" – مشاهد عن حياة المدينة – وكانت تلك هى بداية السينما فى الصين. وفى أواخر هذا العام أتت أيضًا شركة أديسون لتصوير فيلم فى كل من هونج كونج وشانجهاى، وهما "شرطة شانجهاى" و"مشاهد شارع هونج كونج"، وكان عرضهما هو أول عرض تجارى فى كل من هونج كونج وشانجهاى.

وبين عامى ١٨٩٦ و ١٩٠٣ كانت كل النشاطات السينمائية فى هونج كونج (الإنتاج والعرض) تدار بواسطة أناس غربيين. وكانت الأفلام القصيرة – التى تأتى فى الأغلب من الولايات المتحدة – تعرض فى الأماكن المفتوحة بجوار الأسواق المزدحمة. لكن الطقس الممطر فى هونج كونج كان يمثل تحديًا كبيرًا، وسرعان ما انتقلت العروض إلى أماكن داخلية فى المطاعم وقاعات الأوبرا الخاصة بجنوب الصين (كانتون). وفى عام ١٩٠١، افتتحت هونج كونج أول قاعة "تيكولوديون" (دار عرض رخيصة) فى "حديقة البهجة"، وذلك قبل بضع سنوات من افتتاح قاعة مماثلة فى شانجهاى.

ويعتبر معظم دارسة السينما عام ١٩٠٩ البداية الحقيقية لسينما هونج كونج، فقد شهد ذلك العام أول فيلم روائى من إخراج صينى، وهو "سرقة البطة المشوية"، كوميديا عن رجل فقير يسرق بطة مشوية من صاحبتها البدينة، ويتم الإمساك به أخيرًا على يد الشرطة. وهذا الفيلم من إنتاج "شركة آسيا للصور المتحركة" (وإدارتها فى شانجهاى، ويملكها الأمريكى بنجامين بولانسكى)، ومن إخراج ليونج سوى بور، وتم تصويره فى هونج كونج. وفى عام ١٩١٣ قابل بولانسكى شخصًا من هونج كونج هو لى مان وى

(١٨٩٣-١٩٥٣)، ليشكلا معًا شركة الإنتاج الصينية الأمريكية "واه – مى"، وأصبح لى فيما بعد هو "والد" سينما هونج كونج.

وفى عام ١٩٢٣ قام لى، مع صديقه ليونج سوى بور، وابن عمه لى هاى تسان، وأخيه لى بى هاى، بتكوين أول شركة إنتاج صينية فى هونج كونج، تحمل اسم "مينكسين". وبعد سنوات قليلة، بنى دور عرض وأستوديوهات، ليؤسس بذلك تكاملا رأسيًا، وبنية تحتية متكاملة (وإن كانت غير مستقرة، بسبب السياسة فى الصين) للإنتاج السينمائى، وكانت هذه الشركة نموذجًا لشركات أصغر تكونت سريعًا. وبين عامى ١٩٣٠ و ١٩٣٧، فى عشية الغزو اليابانى للصين، كانت حوالى خمسين شركة صغيرة تصنع أفلامًا بلغة جنوب الصين (كانتون) وتعرضها فى هونج كونج، وماكاو، وجنوب الصين، والمالايا، وسنغافورة، والفلبين، والأحياء الصينية فى أستراليا والولايات المتحدة وكندا. وكانت معظم هذه الأفلام أفلامًا نمطية ذات ميزانيات ضئيلة، من أنواع الكوميديا، والدراما، وملاحم المبارزات، وأوبرا كانتون. وعاشت معظم هذه الشركات الصغيرة فترة بالغة القصر، لتصنع فقط فيلمًا أو فيلمين.

سينما فترة الحرب وما بعد الحرب

قام اليابانيون بقصف شانجهاى بالقنابل فى عام ١٩٣٢، مما أدى إلى اضطراب الإنتاج السينمائى. وبحلول عام ١٩٣٧ كانت صناعة السينما فى الصين قد توزعت من شانجهاى إلى شونجكينج (العاصمة فى فترة الحرب) وهونج كونج. وتم بين عامى ١٩٣٣ و ١٩٤١ صنع ٤٠٠ فيلم بلغة كانتون فى هونج كونج، معظمها موضوعات وطنية. وعندما احتل اليابانيون هونج

كونج فى عام ١٩٤١ توقف الإنتاج بشكل مفاجئ، برغم استمرار عرض الأفلام التى كان أغلبها أمريكيًا. وبحلول عام ١٩٤٣، قامت اليابان بتكوين تحالف، وبدأت فى صنع أفلام موالية لليابان بدون اشتراك شركات السينما فى هونج كونج.

وبعد انتهاء الحرب العالمية الثانية مباشرة قامت شركة "الصين الكبرى" – التى كانت موجودة قبل الحرب – باستئناف صنع الأفلام بكل من لغتى كانتون وماندارين (لغة الجزء الرئيسى من الصين). وبعد عام تكونت شركة جديدة باسم "يونجوا" على اليد الرجل الثرى المتعلم والمتحمس للسينما لى تسو وينج من شانجهاى، وصنعت هذه الشركة أفلامًا بلغة ماندارين، منفق عليها بسخاء وتحتشد بالنجوم والمخرجين، من بينهم الممثلات القديرات مثل لى لى واه، ولين داى، والمخرجون مثل لى هان هسيانج (١٩٢٦-١٩٩٦)، وشيانج نام. وبقيت هذه المواهب جميعًا فى هونج كونج بعد انهيار الشركة فى أوائل الخمسينيات، وأصبحوا هم المجموعة الأساسية للسينمائيين داخل شركة "إخوان شو" التى كانت هى السائدة فى الفترة اللاحقة. وحقق أول فيلم ليونج واه "روح الصين" (١٩٤٨) نجاحًا تجاريًا كبيرًا، وهو من إخراج بو مان تشون، الذى أصبح فيما بعد واحدًا من أهم المخرجين فى تاريخ السينما الصينية. وعلى النقيض فإن الأفلام بلغة كانتون كانت تصنع بمال أقل بواسطة شركة أصغر، وكانت جودتها فى الأغلب ضعيفة.

وخلال تلك الفترة، أتى عدد من السينمائيين اليساريين من الصين إلى هونج كونج لصنع الأفلام. ومن بينهم المخرجون المشهورون تسوى تشو سان، هسيا تونج سان، باى ين، واه لين، ومن بين أعمالهم "نار هائجة ورياح الربيع" (١٩٤٨)، و"عائلة مرتحلة" (١٩٤٩).

وبعد عام ١٩٤٩، بدأ إمبراطور الشحن لوك وان فى الاهتمام بهونج كونج، وكانت له شركة كاثاى (مقر إدارتها فى سنغافورة) التى تتحكم بالفعل فى صناعات الترفيه فى المالايا، سنغافورة، ساراواك، وبروناى، وبدأ فى شراء دور العرض فى هونج كونج، ليؤسس فيما بعد "شركة كاثاى للإنتاج السينمائى" فى هونج كونج، واستطاع أن يسيطر على صناعة السينما المحلية بين عامى ١٩٥٧ و ١٩٦١. وبعد مصرعه فى حادث طائرة فى عام ١٩٦٤، استعادت شركة "ران ران شو" مكانتها السائدة.

إمبراطورية شو (ماندارين)

فى عام ١٩٣٤، وبسبب الوضع السياسى المضطرب فى الصين، أرسل الابن الثانى من عائلة شو، روند، إلى هونج كونج ليؤسس فرعًا لشركة تين يات، شركة شو السينمائية التى كان مقرها شانجهاى. ومنذ أواخر الثلاثينيات حتى الاحتلال اليابانى لهونج كونج، أُنتج عدد طيب من أفلام كانتون فى أستوديوهات الشركة، من بينها أفلام كلاسيكية مثل "بوهينيا الباكية" (١٩٣٤)، "أخطأت فى حق حبيبى" (١٩٣٥)، "الوردة المسمومة" (١٩٣٥).

وفى عام ١٩٥٤، كانت شركتا كاثاى ويونج واه، أكبر شركتين آنذاك، منهمكتين فى بناء الأستوديوهات، والتحضير لميزانيات أكبر وأفلام ضخمة بلغة ماندارين. (أفلست شركة يونج واه بعد ذلك، بعد أن فقدت سوقها فى الصين بسبب التصادم الأيديولوجى مع الشيوعيين). وخلال ذلك، كان لدى شركة روند – التى حملت اسم "شو وأولاده" – مخرجان فقط بلغة ماندارين، لى هان هسيانج (١٩٢٦-١٩٩٦) وهو مينج واه. وعلاوة على ذلك قام ببيع

أستوديو نام يانج، ولم يفعل الكثير بشأن مشروعه الجديد بإنشاء أستوديو خليج كلير ووتر. وبسبب أن روند لم يمثل أملا للشركة، فقد أتى شقيقه الأصغر ران ران (ولد عام ١٩٠٧) فى عام ١٩٥٨) من سنغافورة إلى هونج كونج، وأصبح المدير الإدارى للشركة. وسرعان ما خطط لعشرين فيلمًا بلغة ماندارين، واثنى عشر بلغة كانتون، وبدأ فى بناء مجمع أستوديوهات خليج كلير ووتر، وكان من الواضح أنه يعد لمنافسة كل من شركتى لى ولوك. لكن ذلك لم يعجب روند، الذى تولى الشركة مرة أخرى بينما بدأ ران ران شركة أخرى باسم "إخوان شو"، وكان أول أفلامها هو "المملكة والجميلة" (١٩٥٩) من إخراج لى هان هسيانج وبطولة لين داى (١٩٣٤-١٩٦٤)، التى أصبحت فيما بعد أكبر نجمة فى تاريخ سينما هونج كونج. كان هذا الفيلم (بلغة ماندارين) ذا ميزانية هائلة، وحقق نجاحًا ضخمًا، وأسس لسيطرة شركة إخوان شو. وبحلول عام ١٩٦١ كان ران ران شو قد استكمل أستوديوهات خليج كلير ووتر، (التى كانت تضم ما يقرب من ألفين من الفنيين)، واشترى سلاسل دور العرض، وصنع نظامًا للنجوم فى شركته، ومدرسة للتمثيل، وفصولا دراسية لتدريب الفنيين. وبذلك أصبح الأول والوحيد الذى يملك سيطرة كاملة على كل عناصر صناعة الأفلام فى هونج كونج.

وخلال تلك الفترة وحتى السبعينيات، كانت أفلام ماندارين هى السائدة، وذلك لأن عددًا كبيرًا من الصينيين هربوا من أرض الصين الرئيسية، هربا من الحكم الشيوعى، ليشكلوا معظم الجمهور. وكانوا يفضلون القصص التى تثير فيهم الحنين للوطن، ولم يمانعوا – وفى الحقيقة أن معظمهم كان يفضل – فى استخدام لغة الماندارين فى أفلامهم. وعلاوة على ذلك فإن العديد من السينمائيين كانوا من أرض الصين الرئيسية، لذلك كانت الماندارين هى

المفضلة لديهم. ومع التمويل المالى القوى من عائلات شانجهاى التى كانت ثرية، ومن الحكومة الوطنية فى تايوان، بالإضافة إلى المواهب القوية، سادت سينما الماندارين حتى فى ذلك المجتمع الذى ينطق بلغة الكانتون. وبعض كلاسيكيات تلك الفترة تتضمن "حب بلا نهاية" (١٩٦٠)، "الحب الخالد" (١٩٦٣)، "المبارز ذو الذراع الواحدة" (عرف فى مصر باسم "الأكتع والسيف"، ١٩٦٧)، "فندق بوابة التنين" (١٩٦٦)، "لمسة من فلسفة زين" (١٩٦٩). ومن مخرجى هذه الفترة المشهورين لى هان هسيانج، تشانج تشيه (١٩٢٣-٢٠٠٢)، كينج هو (١٩٣١-١٩٩٧)، وظل لى من بينهم أقدرهم على صنع أفلام من مختلف الأنماط.

وبرغم أن ران ران شو كان يعمل عملا شاقًا ويدير الشركة بحكمة وتبصر، فإن إنجازاته بالكثير لذراعه الأيمن طوال عشرين عامًا، ريموند تشو (ولد عام ١٩٢٩)، الذى ترك شركة شو فى عام ١٩٧٠ ليؤسس شركته الخاصة "جولدن هارفيست". تشو متعلمًا تعليمًا جيدًا، وله أسلوب مختلف فى الإدارة، فبدلا من السيطرة الشخصية المحكمة على طريق ران ران شو، تبنى تشو أسلوبًا أقل تدخلا فى عمل الفنانين، وأصبحت شركته الجديدة منافسًا لشركة شو عندما كونت شراكة توزيع مع شركة كاثاى، ثم تعاقدت مع بروس لى (١٩٤٠-١٩٧٣) كممثلها الرئيسى، وكان نجاحها الأول مع بروس هو "الريس الكبير" (١٩٧١). ومع الموت المفاجئ لبروس فى عام ١٩٧٣، انحدرت شركة جولدن هارفيست حتى وصول نجم صاعد، وهو الممثل الساخر مايكل هوى (ولد عام ١٩٤٢)، الذى أثبت فيلمه الشهير فى عام ١٩٧٤ "ألعاب يلعبها المقامرون" أنه يبشر بالموجة الجديدة فى هونج كونج. ومنذ ذلك الحين، سادت الشركة كمنتج رئيسى فى هونج كونج،

وكونت شراكات مع الشركات الأمريكية والموزعين العالميين، مثل كولومبيا ترايستار، ونيولاين سينما. كما كانت الشركة ناجحة أيضًا في إنتاجها العالمي، مع أفلام حققت أرقامًا كبيرة في شباك التذاكر مثل "دخول التنين" (١٩٧٣)، و"هروب قذيفة المدفع" (١٩٨٠) ، والسلسلة التليفزيونية "سلاحف النينجا المراهقون" (١٩٩٠-١٩٩٣)، كما أنتجت أيضًا معظم الأفلام من بطولة جاكي شان (ولد عام ١٩٥٤) خلال الثمانينيات والتسعينيات.

الموجة الجديدة في هونج كونج: ١٩٧٩-١٩٨٤

ظهرت الموجة الجديدة لهونج كونج فجأة عالميًا في عام ١٩٧٩. وخلال أواخر السبعينيات عانت صناعة السينما في هونج كونج من تناقص سريع في عدد الجمهور، وكان ذلك راجعًا في الجانب الأكبر إلى زيادة جماهيرية التليفزيون. وكانت معظم الشركات يائسة من العثور على حلول، لذلك كانت راغبة في الابتكار. بالإضافة إلى ذلك فإن طبقة جديدة من محدثي الثراء تكونت خلال الانطلاقة الاقتصادية في السبعينيات، وكانت هذه الطبقة مهتمة بالاستثمار في صناعة السينما. وهكذا، وبين عامي ١٩٧٩ و ١٩٨٠ بدأ ما بين ثلاثين إلى أربعين مخرجًا في صناعة أفلامهم الأولى، واستخدموا في كل أفلامهم لغة كانتون، وكان معظم هذه الأفلام متفوقة تقنيًا على الأفلام السابقة من صنع الأستوديوهات السائدة، كما كانت أكثر معاصرة في أسلوبها وموضوعاتها. ومن الأمثلة المهمة "السر" (آن هوى، ١٩٧٩)، "قاتلو الفراشات" (تسوى هارك، ١٩٧٩)، "السيف" (باتريك تام، ١٩٨٠)، "أب وابن" (ألين فونج، ١٩٨١). وبرغم تنوع أنماط وأساليب هذه الأفلام، فإن السمة المشتركة فيها هي "الحساسية التي تتركز حول هونج كونج"، على عكس أفلام سابقيهم من اللاجئين، الذين اتخذوا من هونج كونج مقرًا مؤقتًا

قبل العودة النهائية إلى الصين. لقد كبر هذا الجيل فى هونج كونج، وغير بصورة أساسية مظهر وطبيعة السينما بها.

كان العديد من أفلام الموجة الجديدة استكشافًا خلاقًا لموضوعات اجتماعية وتقاليد سينمائية، لكن بعضها فقط هو الذى نجح تجاريًا. وعلى سبيل المثال، وبعد اخفاقات تجارية عديدة، وجد تسوى هارك (ولد عام ١٩٥٠) هو نفسه – وهو أحد المخرجين الرواد فى الموجة الجديدة – يعمل لشركة تجارية تكونت حديثًا تحمل اسم "سينما سيتى"، تخصصت فى الجمع بين الأكشن والكوميديا، وكان أسلوبها يجمع بين العناصر البصرية الجذابة، والمونتاج السريع، والأماكن الحضرية الحديثة. وباستخدام ميزانيات ضخمة، وممثلين مشهورين، ودعاية كبيرة، صعدت الشركة إلى القمة فى الثمانينيات، ومن بين أفلامها الناجحة تجاريًا "المتفوقون يذهبون إلى أماكن عديدة" (١٩٨٢) والأربع حلقات التالية له. لقد بدأت مثل هذه الشركات الناجحة تحل محل نظام الأستوديو العتيق لدى الأخوان شو، التى توقفت رسميًا فى عام ١٩٨٦. ومنذ ذلك الحين كان التمويل للأفلام يأتى عادة من شركة من بين ثلاث شركات – جولدن هارفيست، وجولدن برينسيس (التى كانت تمول شركة سينما سيتى)، ودى آند بى – وهذه الشركات الثلاث كانت تتحكم فى الإنتاج والتوزيع.

وبسبب أن تمويل الصناعة كان يأتى من عدد صغير من الشركات، لم يكن من الغريب أن الحرية التى حصلت عليها الموجة الجديدة من المتطلبات التجارية الصارمة لم تعش طويلا. ومنذ منتصف الثمانينيات، بدأت فى التشكل "موجة ثانية"، تعمل أكثر داخل قيود النظام التجارى، بينما استمرت فى التطورات التقنية والحساسية الاجتماعية التى كانت للموجة الأولى.

وكانت الموجة الثانية تتألف من بعض مخرجى الموجة الجديدة مثل تسوى هارك، ييم هو (ولد عام ١٩٥٢)، آن هوى (ولدت عام ١٩٤٧)، بالإضافة إلى مخرجين أصغر مثل ميبل تشونج (ولدت عام ١٩٥٠)، كلارا لو (ولدت عام ١٩٥٧)، وونج كارى واى (ولد عام ١٩٥٨). وتناولت أفلام الموجة الثانية قضايا معاصرة، خاصة تلك التى لها علاقة بإعادة توحيد هونج كونج والصين فى عام ١٩٩٧. ومثل أفلام سابقيهم من الموجة الأولى، فإن الكثير من أفلام الموجة الثانية عرضت فى مهرجانات عالمية، مثل كان، ونيويورك، وطوكيو. وبعض الأفلام المهمة من تلك الفترة تتضمن "المنصة المركزية" (١٩٩٢) لستانلى كوان (ولد عام ١٩٥٧)، و"حياة الارتحال" (١٩٩٦) لكلارا لو. والعديد من الأفلام الجماهيرية لتلك الفترة، مثل سلسلة "المتفوقون يذهبون إلى أماكن عديدة"، تفوقت على أفلام هوليوود فى شباك التذاكر. وفى تلك الفترة سادت أفلام هونج كونج فى أسواق كوريا، واليابان، وتايوان، ومناطق الصين الرئيسية.

تحدى العولمة

بسبب القلق من اقتراب إعادة التوحيد مع الصين فى عام ١٩٩٧، هاجر عدد كبير من سينمائيى هونج كونج طوال الثمانينات وأوائل التسعينيات، ومن بينهم منتجون، ومخرجون، وكتاب سيناريو، وممثلون وممثلات، واجتذبت هوليوود البعض منهم، لكن العديد منهم توقف عن العمل فى السينما. وبالإضافة إلى فقدان المواهب، عانت هونج كونج من انكماش اقتصادى خطير خلال التسعينيات، تأثر به حتى الشركات الكبرى مثل جولدن هارفيست. كما أن قرصنة الشرائط وأقراص السى دى والدى فى دى اجتاحت السوق المحلية. وبحلول عام ١٩٩٩ وصل عدد الجمهور إلى أدنى

مستوى، وكانت الأفلام الوحيدة التى تجتذب الجمهور هى أفلام هوليوود الشهيرة مثل "الأسد الملك" (١٩٩٤) و"تايتانيك" (١٩٩٨).

وفى الوقت ذاته، فإن الإمكانية الاقتصادية فى سينما هونج كونج جذبت الاهتمام العالمى. وكان لنجاح "غد أفضل" (١٩٩٨) من إخراج جون ووه (ولد عام ١٩٤٦) فى الولايات المتحدة أثر كبير، مما أدى إلى شيوع الكونج فو الصينى فى أفلام الأكشن الأمريكية. ومنذ ذلك الحين، كانت أفلام هونج كونج تعرض فى دور العرض التجارية الكبيرة فى الولايات المتحدة، وكان هناك فنانون من هونج كونج يعملون فى هوليوود بهدف التوزيع العالمى، مثل المخرجين جون ووه، وتسوى هارك، والممثلين جاكى شان، وتشو يون فات (ولد عام ١٩٥٥)، وجيت لى (ولد عان ١٩٦٣). وعلى سبيل المثال فإن فيلم جاكى شان "من أنا؟" (١٩٩٨) يحاول أن يربط هونج كونج بالمجتمع العالمى، فى قصة تحتشد بالأكشن الذى يتضمن مافيا عابرة للدول، والمخابرات المركزية الأمريكية، وأماكن تصوير فى أفريقيا وأمستردام. ومثل أفلام عديدة أخرى صنعت خلال التسعينيات، فإن هذا الفيلم يتناول أيضًا مسألة الهوية، لكنه يبحث عن الإجابة عليها بالربط السطحى مع مجتمعات عالمية. ومنذ ذلك الحين، استمر شان فى بناء أفلامه العالمية سواء من خلال منتجين محليين، أو بتمويل من هوليوود كما فى فيلم "ساعة الذروة" (١٩٩٨)، أو بالإنتاج المشترك مثل "فائقة الجمال" (١٩٩٩) و"ظهيرة شانجهاى" (٢٠٠٠)، ومنذ أواخر التسعينيات وبداية العقد التالى، تزايدت ضرورة الإنتاج المشترك، للتمويل وتسهيل التوزيع العالمى.

كانت الغالبية العظمى لأفلام هونج كونج فى التسعينيات وما بعدها من نوعية أفلام العصابات الممتزجة بالخيال، وقصص الأشباح، والكوميديا

العبثية (خاصة من بطولة الممثل الكوميدى المشهور ستيفن تشو – ولد عام ١٩٦٢)، ووسط هذا الطوفان كان هناك عدد من الأفلام الواقعية المهمة التى صنعها مخرج واحد معروف على نطاق ضيق، وهو فروت تشان (ولد عام ١٩٥٩)، الأول – وربما الوحيد – من المخرجين المستقلين فى تلك الفترة، ومن أفلامه "صنع فى هونج كونج" (١٩٩٧)، "أطول صيف" (١٩٩٨)، "دوريان دوريان" (٢٠٠٠)، وهى أفلام لا تحتوى على أكشن هائل أو نجوم كبار، لكنها تتميز بالملاحظة القوية لحياة أهالى هونج كونج من الناس العاديين. وأهمية هذه الأفلام بالنسبة للسينما المستقلة – التى كانت شبه غائبة قبل ذلك فى هونج كونج – لاتزال فى علم الغيب. وماتزال شركات كبرى مثل جولدن هارفيست، وشركات تأسست فى الثمانينيات، تحاول أن تجد طرقًا للتكيف مع تحديات القرن الواحد والعشرين.

انظر أيضاً:

"الصين"، "أفلام فنون القتال"، "السينما القومية".

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Jarvie, Ian C. *Window on Hong Kong. A Sociology Study of the Hong Kong Film Industry and Its Audience*. Hong Kong: University of Hong Kong Press, 1977.

Teo, Stephen. *Hong Kong Cinema. The Extra Dimension*. London: British Film Institute, 1997.

Yu, Mo Wan. *Stories of the Beginning of Hong Kong Cinema*. Hong Kong: Wide Angle Publishing, 1985.

Jenny Kwok Wah Lau

كتبت هذا الفصل: جينى كواك واه لاو

وونج كارى واى

(ولد فى شانجهاى، الصين، ١٩٥٨).

من بين سينمائيى الموجة الجديدة فى هونج كونج، ربما كان وونج كارى واى هو الأشهر عند النقاد، فقد فاز بالعديد من الجوائز، مثل جائزة أفضل مخرج فى مهرجان كان السينمائى عن فيلم "سعداء معًا" (١٩٩٧). وعادة ما تُروى أفلامه بواسطة المونولوج الداخلى للشخصيات، لتخلق ما يبدو أنه أسلوب ما بعد حداثى يميل إلى التجزئ والمصادفة. وتعكس أفلامه الحياة المعاصرة، والاغتراب فى المدن والفرص الضائعة، وعلاقات الحب العابرة، والحزن العميق.

انتقل وونج وهو فى الخامسة من عمره مع والديه من هونج كونج إلى شانجهاى، ولأنه لم يكن قادرًا على التحدث باللهجة المحلية (كانتون)، فقد قضى سنواته الأولى فى الذهاب إلى دور السينما، وهو ما أصبح عادة استحوذت عليه. وبعد التخرج من جامعة بوليتكنيك فى هونج كونج، حيث درس فن التصميم الجرافيكى، التحق بأشهر محطة تليفزيون محلية فى ذلك الوقت (تى فى بى)، وأصبح كاتب سيناريو لمسلسلات الدراما التليفزيونية. ومسلسل أوبرا الصابون الشهير "لا تنتظر الآن" (١٩٨٢)، الذى كان وونج أحد أهم كتابه، جذب الاهتمام آنذاك بسبب قصته غير العادية. بدأ وونج

حياته ككاتب سيناريو، وكان أول أفلامه كمخرج "عنـدما تنهمـر الـدموع" (١٩٨٨) الذى عرض فى أسبوع النقاد بمهرجان كان فى عام ١٩٨٩، وتميز الفيلم ببنائه السردى وأسلوبه البصرى غير التقليديين.

وكان فيلمه الثانى هو "أيام الجموح" (١٩٩١)، وكـان بدايـة تعـاون طويل مع المصور السينمائى كريستوفر دويل، وهو يدور فـى الـستينيات، الفترة التى استمرت فى جذب اهتمام وونج فى أفلامه التالية. وبرغم أن الفيلم فاز بخمس جوائز فى هونج كونج، بما فى ذلك أفضل فيلم وأفضل مخـرج، أدى أسلوبه وقصته غير المألوفين (أو بالنسبة للبعض عـدم وجـود قـصة أصلا) إلى الفشل التجارى. وبعد أربع سنوات أخرى، قام دونج بالتجريب فى نمط فيلم فنون القتال التاريخى فى "رماد الزمن" (١٩٩٤). وخـلال فتـرة الإحباط لصنعه هذا الفيلم صنع فيلمًا سريعًا هو "قطار تشونجكينج الـسريع" (١٩٩٤)، وهو فى جوهره مزحة من قصتى حب متعاقبتين لا يفـوز أحـد فيهما بما يستحقه. دعم كوينتين تارانتينو هذا الفيلم، وقامت شركة ميراماكس بتوزيعه على مضض، وسرعان ما أصبح فيلمًا من نوعية الثقافات الخاصة فى الولايات المتحدة وأوربا، ورفع مكانة وونج إلى مصاف "المؤلف".

يعمل وونج مع نفس طاقم الممثلين والفنيين (خاصـة النجـوم تـونى ليونج، ماجى تشيونج، آندى لاو) فى أغلب أفلامه. وتتميز أفلامه بالعناصر البصرية التى تجذب الاهتمام لذاتها، وتستعصى على أية قـراءة تاريخيـة عميقة. وصوره عادة ما تقيم فى فترة زمنية معاصرة حتى لو كانت صورًا من الماضى. يستفيد من نقاط قوة دويل، بكاميراته المحمولة التـى تتـرجم الضوء والظل إلى حالة مزاجية وأسلوب، لذلك فإن أفلامـه تـدور حـول اللحظات الضائعة التى تغوص فى أعماق الذاكرة العاطفية، وحول الماضـى

(الضائع) الذى يتم تصويره من خلال رغبة الحاضر. وهكـذا فـإن "أيـام الجموح" هو ذاكرة للستينيات تم بناؤها من خلال تجربة الحياة الحديثة فـى الثمانينيات، كما أن "قطار تشونجكينج السريع" يدور على السبعينيات بخيـال النظرة المدنية (المتروبوليتانية) للتسعينيات، و"سـعداء معًـا" هـو قـصة رومانسية من طراز قديم تمضى من خلال ثقافة الهجرة العالمية فى القـرن الحادى والعشرين.

مشاهدات مقترحة:

"عندما تنهمر الدموع" (١٩٨٨)، "أيـام الجمـوح" (١٩٩١)، "قطـار تشونجكينج السريع" (١٩٩٤)، "سعداء معًا" (١٩٩٧)، "فى حالـة مزاجيـة للحب" (٢٠٠٠)، "٢٠٤٦" (٢٠٠٤).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Abbas, Ackbar, et al. *Wong Kar-Wai*. Paris: Dis Voir, 1997.
Payne, Robert. "Ways of Seeing Wild." *Jump Cut*, no. 44 (Fall 2001).
Teo, Stephen. *Wong Kar Wai: Auteur of Time*. London: British Film Institute. 2005.

Jenny Kwok Wah Lau

جينى كواك واه لاو

أفلام الرعب "Horror Films"

تركز أفلام الرعب على ما يخيفنا: الغامض والمجهول، الموت والانتهاك الجسدى، وفقدان الهوية. وهدفها هو إثارة ردود أفعال من الخوف أو النفور من جانب المتفرج، سواء من خلال الإيحاء وخلق جو وجدانى، أو بواسطة تجسيد عنف مصور. ومن المفارقات أن أفلام العنف تتيح اللذة، بإتاحة رد فعل من الخوف المتحكم به، فيما يفترض أنه يقوم بالتطهير. إن قصص الخوف والمجهول لا زمن لها، وبلا شك أنها بدأت مع الإنسان البدائي وهو يجلس حول النار. وحول نار مماثلة على الشاطئ فى الليل يحكى جون هاوسمان بشكل درامى الأسطورة المخيفة لخليج أنطونيو وقد تحلق حوله الأطفال فى بداية فيلم جون كاربنتر "الضباب" (١٩٨٠). وهذا النمط الفيلمى يمتد بجذوره إلى أشكال ما قبل سينمائية، فى تماثيل الخشب فى العصور الوسطى، ومسرح العرائس، والرواية المخيفة، كما كان هذا النمط جماهيريًا منذ بداية السينما، كما يشهد على ذلك الأفلام الفانتازية التى صنعها جورج ميلييس فى السنوات الأولى من القرن العشرين. والعديد من أفلام الحيل القصيرة التى صنعها ميلييس تتناول وحوشًا، مثل الدرويش فى "الوحش" (١٩٠٣)، وأشباحًا مثل "العائد" (١٩٠٣)، والسحر فى "تمثال دبت فيه الحياة" (١٩٠٣)، والشيطان فى "كنوز الشيطان" (١٩٠٢)، وهى موضوعات سوف تصبح محورية لهذا النمط الفيلمى مع مرور الزمن.

وأفلام الرعب تتناول المخاوف العالمية (التى تخص البشر جميعًا – المترجم) والمخاوف الثقافية (الخاصة بمجتمع معين – المترجم)، وهى تستخدم موضوعات لا زمن لها عن العنف والموت والجنس، والطبيعة المتوحشة بداخلنا، بالإضافة إلى مخاوف أكثر خصوصية مثل الإشعاع الذرى فى الخمسينيات، والتلوث البيئى فى السبعينيات والثمانينيات. وكما يلاحظ ستيفن كينج، فإن الرعب "شديد المرونة، وقابل للتعديل بلا نهاية، وبالغ الفائدة" (ص ٨١). إن الرعب يخاطب ما هو محرم أو دنئ لدى كل البشر، لكنه يستجيب أيضًا إلى مخاوف محددة تاريخيًا. وهذان النوعان من المخاوف عولجا فى التصنيفات الأساسية للرعب، والتى يصنفها روى هاس وتى جيه روس: الرعب المخيف، رعب الوحوش (هناك تداخل مع الخيال العلمى)، والتشويق النفسى. ولأن الرعب يقدم لنا تجارب من الخوف يمكن التحكم فيها، فإنه من الأنماط الدائمة فى السينما، وهو جماهيرى الآن كما كان جماهيريًا دائمًا.

التاريخ المبكر

على عكس أنماط أخرى مثل الفيلم الموسيقى أو فيلم رجل العصابات، التى كان عليها أن تنتظر حتى تطور تقنية الصوت، فقد كانت أفلام الرعب نمطًا مهمًا فى الفترة الصامتة. ورواية مارى شيللى "فرانكينشتاين" (١٨١٨) تم تصويرها سينمائيًا منذ عام ١٩١٠، أما فى فرنسا فقد استفاد مسلسل لوى فوياد "مصاصو الدماء" (١٩١٥–١٩١٦) من القصص السابقة عن مصاصات الدماء. وكان الجمهور معتادًا تمامًا على مواضعات الرعب حتى أنه ظهرت محاكاة ساخرة لها فى عام ١٩٢٧ فى فيلم "القط وعصفور الكناريا".

وأول سلسلة مهمة من أفلام الرعب ظهرت فـــى الــسينما التعبيريـــة الألمانية، وهى حركة بدأت مع الفيلم المهم "مقصورة الــدكتور كاليجـــارى" (١٩٢٠) من إخراج روبرت فينه. وتحكى حبكته عن منوم مغناطيسى يجبر وسيطه الذى يسير وهو نائم على ارتكاب جرائم القتل. كان تصميم المناظر للفنانين التعبيريين هيرمان فارم، والتر رايمان، والتر روهريج، ويكاد الفيلم ألا يحتوى على زوايا قائمة فى مبانيه وشوارعه المشوهة، والظلال مرسومة مباشرة على الجدران والأرضيات بدلا من خلقها بواسطة الإضاءة، كمـــا أن الماكياج والتمثيل أسلوبيان بشكل متعمد. والفيلم يجسد بصريًّا جنون نزيـــل المصحة العقلية الذى يروى القصة. وحقق الفـــيلم نجاحًـــا عالميًّـــا كبيـــرًا، واستلهمته أفلام عديدة جاءت بعده.

وكانت التعبيرية الألمانية فترة أو حركة خاصة من الــسينما الألمانيـــة الصامتة، وهى تبتعد عن الواقعية لكى تُسقط على العالم الخارجى تجـسيدات مجردة من المشاعر الداخلية الحادة، سواء مشاعر الشخصيات فى الـــسرد أو مشاعر الفنانين أنفسهم. ومن التقنيات المميزة لسينما التعبيرية الألمانية التأكيد على الزوايا الحادة، والإضاءة ذات الظلال، والعدسات أو الديكورات المشوهة، والتمثيل والماكياج الأسلوبيان. والأفلام يتم تصوير معظمها فـــى الأســـتوديو، غالبًا فى "أوفا" (أكبر أستوديو فى ألمانيا آنذاك)، لتعطـــى مظهـــرًا مـــصطنعًا يسعى عمدًا لنفى العالم الطبيعى. لذلك كانت التعبيرية الألمانية أســـلوبًا أكثـــر ملائمة لأفلام الرعب، والعديد من هذه الأفلام تتناول تيمات رعب مـــشهورة للانهيار النفسى والجنون وما فوق الطبيعى، مثل "الغول: كيف أتى إلى العالم" (١٩٢٠)، و"الموت المرهـــق" أو "بـــين عـــالمين" (١٩٢١)، و"نوســـفيراتو، سيمفونية رعب" أو "نوسفيراتو مصاص الدماء" (١٩٢٢)، وأول إعداد لرواية

برام ستوكر "دراكيـولا" (١٨٩٨)، و"طالـب بـراج" (١٩٢٦)، و"فاوسـت" (١٩٢٦). ووصل إنتاج الأفلام التعبيرية فى ألمانيا إلى الذروة فى منتـصف العشرينيات، وتفتت الحركة فى بداية الثلاثينيات مع قدوم الـصوت وهجـرة العديد من المخرجين الألمان، والمصورين، والممثلين، والعاملين الآخرين فى مجال السينما، إلى الولايات المتحدة مع صعود النازيين إلى الـسلطة. وفـى هوليوود واصلوا العمل داخل نظام الأستوديو، حيث صنعوا إسهامات مهمة فى تطور ومظهر أفلام الرعب، خاصة التى أنتجت فى شركة يونيفرسـال، ثـم لاحقًا فى الأربعينيات للأسلوب المميز للفيلم نوار.

وعلى النقيض من السينما الألمانية، كانت الأفلام الكوميديـة وأفـلام الويسترن المميزة لهوليوود فى الفترة الصامتة تعبر عن مزاج مرح ومنفتح غير مناسب للعوالم الخانقة المظلمة للرعب التقليدى. فى فترة لاحقة كثيـرًا سوف تتحول هوليوود لاستلهام التيار القوى للرعب الذى يمتـد فـى الأدب الأمريكى، من شيطنة الهنود الحمر وعالم البريـة فـى روايـات تـشارلز بروكدين براون، جيمس فينيمور كوبر، ناثانييل هوثورن، وآخـرين، إلـى حكايات الرعب الأكثر مباشرة عند إدجار ألان بو، وإتش بى لافكرافت. لكن برغم أن الرعب لم يكن من أولويات هوليوود فى تلك الفترة، فإن لون شانى (١٨٨٣-١٩٣٠)، المعروف بلقب "الرجل ذو الألف وجـه" لبراعتـه فـى الماكياج، ظهر كأول نجم أمريكى فى هذا النمط، فى أدوار مثل كوازيمـودو فى "أحدب نوتردام" (١٩٢٣)، و"شبح الأوبرا" (١٩٢٥)، والأفـلام الثمانيـة التى تعاون فيها مع المخرج تود براونينج. كان لونى شانى متفردًا بين نجوم السينما الصامتة، وكان معروفًا بتـصوير شخـصيات وحـشية، مـشوهة، ومضطربة نفسيًا.

الرعب فى عصر الأستوديو

ساعد فيلم "دكتور جيكل ومستر هايد" (١٩٢٠) من بطولة الممثل المسرحى بالغ التقدير جون باريمور، على تأسيس النمط فى هوليوود، لكن هذا التأسيس لم يتأكد إلا بعد وصول تقنية الصوت بفترة قصيرة، عندما أنتجت شركة يونيفرسال سلسلة من أفلام الرعب، خاصة إخراج براونينج الشهير لفيلم "دراكيولا"، مع الممثل بيلا لوجوزى، وإخراج جيمس ويل لرواية "فرانكينشتاين" مع الممثل بوريس كارلوف، وكلاهما عرض فى عام ١٩٣١، وأصبح لوجوزى وكارلوف النجمين العظيمين لأفلام الرعب فى الثلاثينيات، ليحققا مكانة أيقونية فى الثقافة الجماهيرية الأمريكية. واستمرت الشركة لثلاثة عقود فى صنع سلسلة من الحلقات التالية والتخريجات منها، مثل عروس "فرانكينشتاين" (١٩٣٥)، و"فرانكينشتاين يقابل الرجل الذئب" (١٩٤٣)، و"منزل فرانكينشتاين" (١٩٤٤)، وانتهت إلى تقديم أفلام محاكاة ساخرة مع أبوت وكوستيللو، نجمى الكوميديا المهمين لدى شركة يونيفرسال. وكانت أفلام الشركة متأثرة كثيرًا بميزانسين التعبيرية الألمانية، وعلى سبيل المثال، فإن فيلم "المومياء" (١٩٣٢) من بطولة كارلوف كان من إخراج المصور السينمائى الألمانى كارل فرويند، الذى كان قد صور "الغول"، وفيلم فريتز لانج "متروبوليس" (١٩٢٦) وأفلام أخرى، قبل أن يهاجر إلى هوليوود فى عام ١٩٢٩. وكان كارل ليميل يدير شركة يونيفرسال، وهو نفسه ألمانى المولد. وتأسست أسطورة مخلوق فرانكينشتاين، ومصاص الدماء، والرجل الذئب، والمومياء (الذى تم اختراعه فى الأفلام)، ثم أعيد صنعها المرة بعد الأخرى فى أفلام الرعب التى أنتجتها الشركة.

وبرغم أن شركات أخرى أنتجت بين الحين والآخر أفلام رعب ذات ميزانية عالية، مثل إعادة شركة باراماونت "دكتور جيكل ومستر هايد" (١٩٣٢) مع فريدريك مارش، وفيلم شركة آر كيه أوه "كينج كونج" (١٩٣٣)، فقد ظلت شركة يونيفرسال مسيطرة على هذا النمط خلال تلك الفترة. وكان الاستثناء المهم هو فيلم "أشخاص عجيبة" (١٩٣٢) لشركة إم جى إم، وإخراج براونينج، وتتضمن القصة عروض سيرك متجول، ولاعبة الترابيز القاسية التى تستغل هذه الشخصيات العجيبة. استخدم براونينج مجموعة من الناس ذوى سمات جسمانية غريبة، ومشهد الذروة الذى يسيرون فيه وراء لاعبة الترابيز وسط المطر والأوحال يثير القشعريرة. إنهم رفاق معًا، ويتم تصويرهم على نحو إنسانى أكثر من الناس الطبيعيين، وبذلك فإن الفيلم يستبق إعادة تفسير الوحوش التى سوف تميز أفلام الرعب منذ الستينيات وما بعدها. ومن الواضح أن ذلك كان قلبًا جذريًا يسبق زمانه، وتم إعادة مونتاج الفيلم بقسوة عند عرضه فى أمريكا، وتم حظر عرضه فى بريطانيا طوال ثلاثين عامًا.

شهدت سنوات الحرب فظائع رعب حقيقى على المستوى العالمى، وقامت أفلام هوليوود بالتأكيد على ما هو إيجابى لرفع الروح المعنوية على الجبهة الداخلية. ومنذ عام ١٩٤٢ حتى ١٩٤٦ فى شركة آر كيه أوه، قام المنتج فال ليوتون (١٩٠٤-١٩٥١)، وهو الذى كان يعمل سابقًا فى إصلاح السيناريوهات لدى ديفيد أوه سليزنيك، بصنع سلسلة من تسعة أفلام رعب لمخرجين عديدين، من بينها "أنا سرت مع زومبى" (١٩٤٣) من إخراج جاك تورنيه، و"خاطف الأجساد" (١٩٤٥) من إخراج روبرت وايز، وهى أفلام استخدمت خلق الأجواء والإيحاء بوسائل بسيطة. وعلى سبيل المثال فإن فيلم

تورنيه "الناس القطط" (١٩٤٢) يحكى قصة المرأة الشابة إيرينا (سيمون سيمون) التى تعتقد فى خرافة القرية التى نشأت فيها "أولد وورلد"، إنها سوف تتحول إلى فهد خطير عندما تستثار عاطفيًا أو جنسيًا، ولكن ليس هناك فى الفيلم مشهد لتحولها مثلما يحدث فى أفلام الرعب عن الناس الذئاب، أو الاقتباسات عن "دكتور جيل ومستر هايد"، حيث لا تكون هذه المشاعر مجرد مواضعات تقليدية وإنما تجربة بصرية يعيشها المتفرج. فى أحد هذه المشاهد ترى إيرينا غريمتها، تسبح وحدها فى حوض سباحة داخلى فى الليل، وتسمع وقع أقدام خفيفة، وترى ظلاً غير مميز يعبر على الحائط، وعندما تذهب المرأة الخائفة الباردة لتستعيد رداءها، تجد أنه ممزق بسبب مخالب حيوان. وبالمثل فى فيلم "الرجل الفهد" (١٩٤٣)، من إخراج تورنيه أيضًا، نسمع الموت العنيف لفتاة مراهقة هاجمها فهد، لكن كل ما نراه هو دماؤها تتبثق من تحت باب منزلها المغلق.

وفى الخمسينيات تداخل فيلم الرعب بشكل ذى مغزى مع الخيال العلمى. لقد أدت مخاوف الحرب الباردة والعصر .النووى إلى أفلام وحوش عديدة، حول مخلوقات تحولت أو استيقظت بعد دهور من السبات بسبب الإشعاع النووى والتجارب الذرية. ووحوش مثل الديناصور العملاق فى "الوحش من ألفى فرسخ" (١٩٥٣)، والنمل العملاق فى "هم!" (١٩٥٤)، والمخلوق فى فيلم "فرس البحر المتوحش" (معروف أيضًا باسم "فرس البحر العملاق"، ١٩٥٩)، هى جميعًا نتاج التجارب الذرية، كما فى السحابة المشعة التى تسببت فى انكماش "الرجل المنكمش العجيب" (١٩٥٧)، ونمو "الرجل الضخم المدهش" (١٩٥٧). وفيلم "الشئ من العالم الآخر" (١٩٥١) وضع أساس طابع أفلام الوحوش خلال ذلك العقد، وهو يعتمد على رواية قصيرة

لكاتب الخيال العلمى دون دابليو كامبيل، والفيلم يضحى بكل تفاصيل المنطق العلمى الذى جاء فى القصة لكى يؤكد بدلا من ذلك على الصراخ والعويل المبهم للمخلوق شبيه النباتات، والذى يملك على نحو ما طرق معرفة تقنية تتجاوز الكائنات الأرضية، ويميل إلى قتل البشر لامتصاصهم دمائهم.

وبحلول منتصف الخمسينيات ظهر جمهور شاب باعتباره المستهلك الرئيسى، خاصة فى مجال الذهاب إلى السينما، والعديد من أفلام الرعب فى تلك الفترة كانت تستهدف هذا الجمهور من المراهقين، مثل "أنا كنت فرانكينشتاين مراهقًا" (١٩٥٧)، و"كنت رجل ذئب مراهقًا" (١٩٥٧)، و"رعب شاطئ الحفل" (١٩٦٤). وقامت شركة "أفلام إنترناشيونال الأمريكية" (إيه آى بى)، وهى شركة توزيع وإنتاج سينمائى تأسست فى عام ١٩٥٤ بواسطة جيمس إتش نيكولسون وصامويل زد آركوف، بالتخصص فى أفلام حرف (ب)، أفلام المراهقين وأفلام استغلال الموضوعات الخاصة، وأفلام الرعب مثل "المخلوقة" (١٩٥٦)، و"رعب من العام ٥٠٠٠" (١٩٥٨)، و"هجوم الناس الدمى" (١٩٥٨). وبعض هذه الأفلام من إخراج روجر كورمان (ولد عام ١٩٢٦)، بما فى ذلك الفيلم مصطنع التعقيد "دلو من الدماء" (١٩٥٩). وكانت هذه الشركة من الشركات المستقلة التى أوضحت الطريق خلال الخمسينيات تجاه استراتيجية استهداف قطاعات محددة من الجمهور، وانتقلت من التوزيع إلى الإنتاج، وبدأت أخيرًا فى صنع أفلام ذات قيم إنتاجية أعلى، بدأت مع فيلم كورمان "منزل الحاجب" (١٩٦٠)، وهو اقتباس فضفاض عن قصة قصيرة لإدجار آلان بو، وبطولة فينسينت برايس، وتم تصويره بالألوان والسينماسكوب. صنع كورمان أفلامًا أخرى عديدة للشركة تعتمد على تيمات من قصص بو، وبطولة برايس، مثل "قناع الموت الأحمر" (١٩٦٤) من تصوير مخرج أفلام الثقافات الخاصة البريطانى نيكلوس رويج.

كذلك فى الخمسينيات وبداية الستينيات، انتقل مخرج أفلام استغلال الموضوعات الخاصة ويليام كاسيل (١٩١٤-١٩٧٧) من أفلام التشويق والويسترن إلى أفلام الرعب، بسلسلة من أفلام الرعب المبهرة مثل "اللاذع" (١٩٥٩)، و"ثلاثة عشر شبحًا" (١٩٦٠)، و"مستر ساردونيكاس" (١٩٦١).

وفى إنجلترا، قامت شركة أفلام هامر بعرض العديد من أفلام الخيال العلمى الكلاسيكية، جنبًا إلى جنب أفلام الدراما الأخرى، ومن أمثلة هذه الأفلام "تجربة كواترماس" (١٩٥٥)، و"المجهول" (١٩٥٦)، لكنها انطلقت بشكل جاد فى أفلام الرعب مع "لعنة فرانكينشتاين" (١٩٥٧) من إخراج تيرانس فيشر (١٩٠٤-١٩٨٠) الذى كان يعمل لفترة طويلة لدى الشركة، التى استمرت فى إنتاج عدد كبير من أفلام الرعب التى تعود إلى الوحوش القديمة، مثل مخلوق فرانكينشتاين، ودراكيولا، والمومياء، وظلت تصنع هذه الأفلام حتى السبعينيات، بالإضافة إلى ابتكار وحوش جديدة مثل "الجورجون" (١٩٦٤) (امرأة رأسها مكسو بالأفاعى - المترجم). أعادت أفلام هامر الحيوية إلى هذا النمط الفيلمى بالعودة إلى الصورة الأيقونية المرعبة وتحديثها، باستخدام جرئ للون، وجرعة حديثة مقررة من المضمون الجنسي. وكان العديد من هذه الأفلام من بطولة بيتر كوشينج وكريستوفر لى، اللذين كانا الأكثر شهرة وغزارة فى صنع أفلام الرعب بين نجوم تلك الفترة.

الرعب الجسدى

أعاد فيلم "توم المتلصص" (١٩٦٠) و"سايكو" (١٩٦٠) بشكل جذرى بناء هذا النمط الفيلمى، بالتركيز على شخصيات مضطربة نفسيًا فى سياقات الحياة اليومية، بدلا من مواقف فوق طبيعية فى أماكن مخيفة. كان "سايكو"

من إخراج ألفريد هيتشكوك، عن رواية روبرت بلوك التى نشرت فى عــام ١٩٥٩، والتى كانت بدورها تعتمد فى جانب منها على أفعال الحياة الحقيقية للسفاح إيد جاين، وربما كان هذا الفيلم هو الأكثر تأثيرًا على الإطلاق بــين أفلام الرعب. وهو يدور فى غرف الفنادق الصغيرة المعاصرة على الطريق، ودكاكين الخردوات، وساحات السيارات المستعملة، وقد وضع الفيلم تصورًا أن مكان الرعب هو فى العالم اليومى للمتفرج، موضحًا أن العنف المرعــب جزء لا يتجزأ من أمريكا الطبقة الوسطى، وهو كامن تحت مــا يبــدو أنــه مظهر هادئ. وسار فيلم رومان بولانــسكى "طفــل روزمــارى" (١٩٦٨)، وويليام فريدكين "طارد الأرواح الشريرة" (١٩٧٣)، فــى نفــس الاتجــاه، لتصوير النزعة الشيطانية فى نيويورك وواشــنطن المعاصــرتين، وحقــق الفيلمان نجاحًا تجاريًا هائلا، وساعدا على أن يصبح فيلم الرعب مــن بــين أفلام التيار السائد.

وفى عام ١٩٦٨ أتى النجاح المذهل فى شباك التذاكر لفيلم جورج إيه روميرو المستقل "ليلة الموتى الأحياء"، وهو أحد أوائل حفلات منتصف الليل (التى كانت دور العرض تقدمها بعد انتهاء عروض أفلام التيار الرئيــسى). صنع الفيلم بالأبيض والأسود بميزانية صغيرة، وأصبح من أهم أفلام الثقافات الخاصة نجاحًا، واتسم بجماليات الميزانية المنخفضة، والتجسيد التــصويرى العنيف للانتهاك الجسدى، فنحن نرى موتى أحياء يأكلون أحشاء بشرية، كما أن الفيلم يخرج بوضوح على العديد من مواضعات أفلام الرعب، وأدى كل ذلك على التأثير القوى للفيلم على المتفرج. كان هذا الفيلم يمضى فى نفــس تيار الانتهاك الجسدى العنيف لأفلام هيرشيل جوردون لويس، مثل "مأدبــة الدماء" (١٩٦٣)، و"ألفان من المجانين!" (١٩٦٤)، كما جاء الجــزء الثــانى

لفيلم روميرو "فجر الموتى" (١٩٧٨) الذى أخذ العنف المجسد إلى مستوى جديد، وأسس لمجموعة جديدة من الأفلام تدعى "أفلام طرطشة الدماء" التى تركز على العنف الجسدى. وقبل سنوات قليلة من هذا الفيلم، خصص فيلم توبى هوبر "مذبحة المنشار فى تكساس" (١٩٧٤) معظم وقته للتعذيب السادى على بطلته. كما صنع المخرج الكندى ديفيد كرونينبيرج العديد من أفلام الرعب المتعلقة بالغزو الجسدى، بما فى ذلك "ارتعاشات" (المعروف أيضًا باسم "جاءوا من الداخل"، ١٩٧٥)، بتلك الطفيليات المنفرة الكريهة التى تدخل الجسم من مختلف الفتحات، كذلك "السلالة" (١٩٧٩) الذى يصور مشاهد من ولادة الوحوش، و"الماسحون" (١٩٨١) حيث تنفجر الرؤوس فى رشاشات من العظام والدماء، ثم نسخته من فيلم "الذبابة" (١٩٨٦) حيث يتداعى جسد أحد العلماء ببطء وهو يتحول إلى حشرة. وهذه الطرطشات عوملت كمبالغات كوميدية فى فيلم بيتر جاكسون "ميت المخ" (المعروف أيضًا باسم "ميت حيًا"، ١٩٩٢)، وسام ريمى "الميت الشرير" (١٩٨١). كما ركز فيلم كليف باركر "موقد الجحيم" (١٩٨٧) عن عمد على اللحم البشرى فى مشاهد السلخ، والتقييد، والتعذيب.

وفى طريق روميرو، أسس العديد من المخرجين الشباب شهرتهم بالعمل أساسًا فى أفلام الرعب، ومن أشهرهم برايان دى بالما فى أفلام "شقيقات" (١٩٧٣)، "كارى" (١٩٧٦)، "ارتديت لتقتل" (١٩٨٠)، كذلك ويس كرافين فى "آخر منزل إلى اليسار" (١٩٧٢)، "للتلال عيون" (١٩٧٧)، "كابوس فى شارع شجر الدردار" (١٩٨٤)، ولارى كوهين فى "إنه حى" (١٩٧٤)، "الله قال لى أن أفعل"، المعروف أيضًا باسم "شيطان" (١٩٧٦)، وجون كاربنتر فى "هالوين" (١٩٧٨)، "الضباب" (١٩٨٠)، "كريستين"

(١٩٨٣) المأخوذ عن رواية ستيفن كينج. والعديد من أفلام الرعب تلك، تشبه "سايكو" و"ليلة الموتى الأحياء" فى أنها تقلب الفروق التقليدية فى النمط الفيلمى بين الخير والشر، العادى والوحشى، وتنتقد رعب المجتمع السائد بدلا من إسقاط ما هو وحشى على "آخر" غريب. لذلك كانت أفلام الرعب جزءًا مهمًا فى إعادة الفحص العامة لأفلام الأنماط، والتى حدثت فى السينما الأمريكية فى السبعينيات.

ومع ذلك، فإن النجاح التجارى الضخم لفيلم كاربنتر "هالوين" أدى إلى مجموعة من أفلام الطرطشات، تكشف عن رؤية أكثر محافظة. ومعظم هذه الأفلام تقدم سلسلة قتل معقدة ومتقنة، يضمها معها حبكات ضعيفة. والقتلة فى هذه الأفلام هم رجال مضطربون نفسيًا، كثيرًا ما يضعوا أقنعة مثل جيسون فورهيز فى "يوم الجمعة الثالث عشر" (١٩٨٠) وحلقاته التالية، والذى يخطط منهجيًا لقتل مجموعة منعزلة من الناس، عادة المراهقين. وفى الأغلب فإن دافع القاتل يكون صدمة جنسية فى ماضيه، تستثار بأفعال جنسية فاضحة يقوم بها الضحايا الذين يهاجمهم، ويبدو القتل كما لو كان عقابًا على النشاط الجنسى المبكر، كما فى الافتتاحية الشهيرة للقطة التراكينج فى فيلم "هالوين". وعادة ما تستخدم كاميرا محمولة على اليد لتشير إلى وجهة نظر القاتل، وهو ما يبدو تشجيعًا من هذه الكاميرا الذاتية على أن يتوحد المتفرج لا أخلاقيًا مع القاتل، بدلا من التوحد مع الضحايا، وهى القضية التى كانت مثارًا للكثير من الجدل. وكانت أفلام الطرطشة هى التى أثارت إلى حد كبير الجدل حول الرقابة فى بريطانيا العظمى، وحثت على إصدار "مرسوم تسجيلات الفيديو" وعند منتصف الثمانينيات كانت تلك الأفلام تتناقص، لكن التنويعات ما بعد الحداثية الواعية لذاتها مثل "صراخ" (كرافين، ١٩٩٦) وحلقاته التالية حققت جماهيرية، حيث الشخصيات (داخل الفيلم) تعرف مواضعات أفلام الرعب مثل الجمهور تمامًا.

كان فيلم الرعب من الأنماط الثابتة لدى هوليوود منذ الثلاثينيات، ولكن بالإضافة إلى أفلام الرعب من شركة هامر فى بريطانيا العظمى كانت هناك صناعات سينما قومية أخرى ذات تقاليد ثرية من هذا النمط. وعلى سبيل المثال ظهرت أفلام "جالو" (الصفراء)، وهى أفلام رعب وعنف مجسد، وازدهرت فى الخمسينيات والستينيات، وكانت تسبق فى ظهورها أفلام الطعن بالسكين، وأخذت اسمها (الصفراء) من لون أغلفة الروايات البوليسية الرخيصة فى إيطاليا فى الأربعينيات والخمسينيات. ويتضمن هذا النمط كلاً من الأفلام البوليسية، وأفلام الرعب، وهى تقدم أسلوبية تعبيرية صريحة. ومن المخرجين الذين تخصصوا فيها ماريو بافا (١٩١٤-١٩٨٠) بأفلام مثل "يوم الأحد الأسود" (١٩٦٠) و"كوكب مصاصى الدماء" (١٩٦٥)، وداريو أرجنتو بأفلام مثل "العصفور ذو الريشة البللورية" (١٩٧٠)، و"أحمر غامق" (١٩٧٥)، و"غير عاقل" (١٩٨٢).

وفى اليابان برزت أفلام الرعب مثل "صفحة من الجنون" (١٩٢٦) و"الشيطان" (١٩٦٤)، وأفلام الأشباح مثل "قصص الأشباح" (١٩٦٤) و"حكايات أوجيستو" (١٩٥٣). وهناك موجة جديدة من أفلام الرعب اليابانية تتضمن فيلم هيديو ناتاكا "الدائرة" (١٩٩٨)، و"مياه داكنة" (٢٠٠٢)، وكلاهما أعيد صنعه فى هوليوود بنجاحات متفاوتة.

الجدال النقدى

بالنسبة للدارس السينمائى (الألمانى) سيجفريد كراكاور، كانت سينما التعبيرية الألمانية نذيرًا وسببًا فى وقت واحد بصعود الفاشية فى ألمانيا. لقد تفادت هذه الأفلام العالم الحقيقى، سواء بصريًا باستخدام ديكورات الأستوديو

الأسلوبية، أو سرديًا بالظهور المتكرر لشخصيات وحشية مثــل كاليجــارى ونوسفيراتو اللذين يتحكمان فى الآخرين، وكان ذلك علامــة علــى ابتعــاد الشعب الألمانى عن حس المسئولية السياسية، وتفسيرًا لقبولهم هتلر. وكــان هناك مزيد من التعليق النقدى على أفلام الرعب أكثر من أى نمــط فيلمــى آخر، ربما فيما عدا الويسترن، وبرغم أن تفسيرات كراكاور تبدو اليوم أقرب إلى الاختزال، فإنها تتشارك مع كل التحليلات النقدية التاليــة للــنمط فــى الافتراض الأساسى بأن أفلام الرعب – مثل معظم الأفلام النمطية – تعكس قيم وأيديولوجية الثقافة التى صنعتها. وعلى سبيل المثال فإن فيلم دون سيجيل "غزو خاطفى الأجساد" (١٩٥٦)، حول غزو كائنات فضائية تــشبه غــلاف حبات البسلة، لكى تضع مكان الناس نسخًا أخرى، هذا الفيلم تتم مناقشته فى ضوء الثقافة الأمريكية المعاصرة فى الخمسينيات. وعلى عكس أفلام الرعب السابقة، فإن هذا الفيلم يتخيل أن العدوى سوف تحدث على نطــاق عــالمى كارثى وليس على نطاق شخصى كما فى أسطورة مصاص الــدماء، وهــذا انعكاس واضح لمخاوف الحرب الباردة من الدمار النووى. لكن مع شــعور الأمريكيين بالخوف من حرب نووية محتملة، وتسلل شيوعى، فإن الفيلم يعبر أيضًا عن الخوف من الامتثال المقيت داخل الوطن، فالفيلم يجعــل الأمــاكن المعتادة تبدو شريرة، وعند ذروة الفيلم هناك مجموعة من الغوغاء أصحاب المظهر الكالح من أهل المدينة يطاردون مايلز وبيكى لطردهما، فى إيحــاء مرعب بنوع عقلية مطاردات الساحرات التى سادت الولايات المتحدة قبــل عرض الفيلم بأعوام قليلة. ونهاية الفيلم الغامضة (كيف أن عميلاً للمباحــث الفيدرالية، أو أى شخص يمكن أن يكون مصابًا بالعدوى التى انتشرت إلى ما

هو أبعد من مدينة سانتا ميرا؟) كانت بداية لنزعة سوف تستمر فـــى أفـــلام رعب منقحة فى الستينيات والسبعينيات، فى إشارة إلى توترات ثقافية أوسع.

وفى عدد من المقالات المنشورة فى أواخر السبعينيات، وضع روبين وود خطة نقدية للكثير من جوانب نظرية وتحليل أفلام الرعب. لقد أعطـــى نموذجًا بنائيًّا لفيلم الرعب، متأثرًا بالنظرية الفرويدية، والمبنية حول تعارض ثنائى أساسي بين ما هو طبيعى وما هو وحشى. لقد كان ذلك رد فعل مـــن جانب وود لموجة تقدمية من أفلام الرعب لمخرجين مثل روميرو، هـــوبر، كرافين، كوهين. وبالنسبة لوود، فإن الموضوع الحقيقى لنمط أفلام الرعـــب هو النضال من أجل الحصول على التقدير لكل ما تقمعه وتتكـــره مـــدنيتنا" (مقتبس عند بريتون، ص ١٠). وهو يؤكد أن الطريقة التى تحـــل بهـــا أى قصة فيلم رعب هذا الصراع تكشف عن توجهها الأيديولوجى، وزيادة على ذلك فإن معظم الأفلام تكون محافظة، بأن تقمع الرغبة داخل الذات وتتكرها بإسقاطها خارجًا على "آخر" متوحش. لذلك فإن الوحش يُفهم عادة على أنـــه "عودة المكبوت"، وهذا التفسير ينطبق تمامًا على قصص الرعب التى تصور فكرة الوحش داخل الإنسانى، مثل "الرجل الذئب" (١٩٤١)، والنسخ المختلفة العديدة من "دكتور جيكل ومستر هايد". وطبقًا لهذه القراءة، فـــإن الـــوحش (الذى يمثل تحديًّا للقيم السائدة للزواج الأحادى بين رجل وامرأة) يجـــب أن تتم هزيمته على يد بطل رجل لكى يحتل مكانه الملائم فى النظام الأبـــوى، بالنجاح فى الاقتران بمحبوبته، والتى يتم تصويرها نمطيًّا على أنها الابنـــة الجذابة لعالم، أو مساعدة المعمل اللطيفة. وأفلام الرعب مثل "فرانكينشتاين"، "دراكيولا"، "مخلوق من البحيرة السوداء" (١٩٥٤) تتبع هذا النمط السردى.

ويقدم وود قائمة لهذا "الآخر" فى أفلام الرعب: النساء، والعمال، والثقافات الأخرى، والجماعات العرقية، والأيديولوجيات أو النظم السياسية البديلة، والأطفال، والمنحرفين عن ما هو معتاد جنسيًا. وكل هؤلاء قد تم تناولهم بواسطة نقاد هذا النمط الفيلمى عبر العقدين الماضيين، برغم أن التصنيف الأخير - المنحرفين جسديًا - كان هو الأكثر استكشافًا. ومع ذلك فإن بعض النقاد النسويين أشاروا إلى أن وحوش أفلام الرعب يمكن أن تُفهم على أنها إسقاطات للرغبة الذكورية، والقلق من الاختلافات الجنسية. وعلى خطى منظور وود، فإن العديد من أفلام الرعب تدور عن القلق من الأداء الذكورى، مع النساء كضحايا للعدوان من جانب الذكر. لكن كارول كلوفر قالت إن من الممكن لأفلام الرعب أن تتيح التمكين للنساء، وهى تؤكد على أنثى واحدة: "الفتاة الأخيرة"، التى تبقى على قيد الحياة وحدها وسط حالة الاهتياج التى يسببها القتل فى أفلام الطعن بالسكين، فهذه الفتاة تتحول من امرأة تصرخ من الرعب إلى بطلة إيجابية، لتقتل القاتل، وهذا التأكيد من جانب كلوفر ترك تأثيره على العديد من قراءات أفلام الرعب من "هالوين" حتى "كائن فضائى" (١٩٧٩) وحلقاته التالية. وأخيرًا فإن بعض القراءات - مثل قراءة هارى بينشوف - وجدت فى النمط الفيلمى تجسيدًا متسقًا للوحش باعتباره شاذًا ويعارض الذكورية المعتادة.

وربما لأن أفلام الرعب تميل إلى إثارة الأسئلة حول النوع وحدوده "الطبيعية"، كانت النساء مهمات نسبيًا فى هذا النمط، أولا كمستهلكات للروايات المخيفة ومؤخرًا كصانعات لأفلام الرعب. ومما له دلالة أنه برغم أن النساء قد وجدن أنه من الصعب أن يصبحن مخرجات طوال تاريخ السينما، فقد برزن فى صنع أفلام الرعب، كما عند ستيفانى روثمان فى "مصاصة الدماء الناعمة" (١٩٧١) و"الجزيرة النهائية" (١٩٧٣)، وآمى جونز

وتناولها لأفلام السفاحين بالسكين فى "مذبحة حفل السبات" (الذى كتبته ريتا ماى براون، ١٩٨٢)، وكاث شيا روبين فى الجزأين "تخلع ملابسها لتقتل" (١٩٨٧، ١٩٨٩)، ثم فى "اللبلاب السام" (١٩٩٢)، ومارى لامبيرت فى الجزأين" مقبرة الحيوانات الأليفة" (١٩٨٩، ١٩٩٢)، وكريستين بيترسون "كيمياء الجسد" (١٩٩٠)، وفران روبيل كوزوى "بافى، القاتلة مصاصة الدماء" (١٩٩٢)، وكاثرين بيجلو "قرب الظلام" (١٩٨٧)، ومارى هارون "سايكو أمريكى" (٢٠٠٠).

كما درس النقاد تجسيدات الطبقة والعنصر فى أفلام الرعب. لقد ربط مارك جانكوفيتش على نحو مقنع بين تطور أفلام الرعب وصعود البرجوازية وجدليات الطبقة. إن فيلم رعب كلاسيكيًا مثل "كينج كونج" (١٩٣٣) يوحى بالخوف من تمازج الأجناس فى صورة قرد داكن البشرة، وهذا الوحش يحب الجميلة (البيضاء)، بينما من العناصر الأساسية فى جاذبية دراكيولا هى رقة أصوله الأرستقراطية. وبعض أفلام الرعب من أواخر القرن العشرين، مثل الناس تحت درجات السلم" (١٩٩١)، و"بائع الحلوى" (١٩٩٢)، و"حكايات المجرم" (١٩٩٥)، والتى تغطى منطقة كان يتم استكشافها قليلاً فى أفلام سابقة مثل "أنا سرت مع زومبى" (١٩٤٣) و"بلاكيولا" (١٩٧٢)، قد عالجت قضايا الاختلاف العرقى فى أفلام الرعب. لقد أثيرت الأسئلة حول العرق فى أفلام الرعب مع اختيار ممثل زنجى لبطولة "ليلة الموتى الأحياء"، وهو يلقى مصرعه على يد منتقمين متطرفين من البيض فى نهاية الفيلم، وتلقى جثته فى النار فى كادرات ثابتة توحى بالعنف العنصرى المعاصر الثائر آنذاك فى أنحاء أمريكا.

وامتد بعض النقاد بالتناول الذى يعتمد على التحليل النفسى إلى أفلام الرعب، فيما وراء النصوص الفيلمية ذاتها، من أجل تفسير متعة الفرجة على هذه الأفلام، وهو تصرف قد يبدو على السطح غير قابل للتفسير فى ضوء أن هذه التجربة تثير الخوف أكثر من المتعة. كما قال النقاد أيضًا إن أفلام الرعب يستمتع بها المراهقون بشكل خاص بسبب الغرابة التى يمكن لهم بسهولة أن يتعاطفوا بها مع الوحوش المنبوذين اجتماعيًا، ولأنهم يعبرون بشكل مجازى عن التغيرات الجسمانية، مثل نمو الشعر على الرجل الذئب، والرغبة الجنسية لدى مصاص الدماء، وهى التغيرات التى تحدث عند وصول المراهق إلى مرحلة البلوغ. ومن المؤكد أن أفلام الرعب تقوم بوظيفة طقوس العبور (الآلام والمخاوف التى يشعر بها المراهق لكى يصل إلى النضج – المترجم) والوصول إلى الاندماج مع المجتمع، لكن تلك النظريات لا تفسر جاذبية كل أفلام الرعب. وأيًا كانت المخاوف المحددة التى تستغلها أفلام الرعب، فإنها تتيح للمتفرج مخاوف بديلة متحكمًا بها، مثل الخوف الذى نشعر بها عند ركوب أرجوحة مدينة الملاهى التى تدور وتسير بسرعة هائلة، وليست مصادفة أن العديد من هذه "المراجيح" تدور حول الرعب. وكما يقول بروس كادين فى مقالته "أطفال الضوء"، فإن فيلم الرعب الجيد يأخذك إلى الأعماق، ويريك شيئًا عن هذه الأماكن". إنه مثل "شاروف" الذى يأخذ أرواح الموتى فى الأساطير الإغريقية عبر النهر، كذلك فيلم الرعب الذى يأخذك فى "زيارة إلى أرض الموتى، مع فارق أن شاروف سوف ينتهى بك إلى المستقر، أو على الأقل يتركك على حدود العالم السفلى" (ص ٣٢٥).

انظر أيضًا:

"الحرب الباردة"، "أفلام المجموعات الخاصة"، "أفلام استغلال المجموعات الخاصة"، "التعبيرية"، "أفلام الفانتازيا"، "النزعة النسوية"، "النمط الفيلمى"، "ألمانيا"، "بريطانيا العظمى"، "الماكياج"، "أفلام المراهقين"، "العنف".

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Benshoff, Harry. *Monsters in the Closet: Homosexuality and the Horror Film.* Manchester, UK, and New York: Manchester University Press, 1997.

Britton, Andrew, Richard Lippe, Tony Williams, and Robin Wood. *American Nightmare: Essays on the Horror Film.* Toronto: Festival of Festivals, 1979.

Clover, Carol J. *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film.* Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992.

Creed, Barbara. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis.* London and New York: Routledge, 1993.

Grant, Barry Keith, ed. *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film.* Austin: University of Texas Press, 1996.

Grant, Barry Keith, and Christopher Sharrett, eds. *Planks of Reason: Essays on the Horror Film*, revised ed. Lanham, MD: Scarecrow Press, 2004.

Huss, Roy, and T. J. Ross, eds. *Focus on the Horror Film.* Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1972.

Jancovich, Mark. *Horror.* London: Batsford, 1992.

Kawin, Bruce. "Children of the Light." In *Film Genre Reader III*, edited by Barry Keith Grant, 324–345. Austin: University of Texas Press, 2003.

King, Stephen. *Danse Macabre.* New York: Everett House, 1981.

Kracauer, Siegfried. *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film.* Princeton, NJ: Princeton University Press, 1947.

McCarty, John. *Splatter Movies: Breaking the Last Taboo of the Screen.* New York: St. Martin's, 1984.

Schneider, Steven Jay, and Tony Williams. *Horror International.* Detroit, MI: Wayne State University Press, 2005.

Waller, Gregory A. *American Horrors: Essays on the Modern American Horror Film.* Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1987.

Wells, Paul. *The Horror Genre: From Beelzebub to Blair Witch.* London: Wallflower Press, 2000.

Barry Keith Grant

كتب هذا الفصل: باري كيث جرانت

لــون تشـــانى

(ولد باسم ليونيداس تشانى، كولورادو ســبرينجز، كولـــورادو، ١ أبريـــل ١٨٨٣، تـــوفى فـــى ٢٦ أغسطس ١٩٣٠).

عُرف لون تشانى باسم "الرجل ذو الألف وجه"، وكان أول نجم مهــم لنمط أفلام الرعب. ولأنه كان ابنًا لأب وأم أصمَّين أبكمين، فقد تعلم إمكانات التعبير بالتمثيل الصامت، وهى مهارة استخدمها فى أفلام صـــامتة ليجــسد سلسلة من شخصيات غريبة، تصور فى العادة تنويعًا على تشوه مخيف.

بعد بدايته كممثل كوميدى وراقص فى المسرح، ذهـــب تـــشانى إلـــى هوليوود فى عام ١٩١٢، وظهر فى سلسلة من الأفلام بدءًا من عام ١٩١٤، ليلعب فيها دور الشرير فى توليفات أفلام الويسترن، بالإضافة إلى تنويعة من الشخصيات الغريبة الأخرى، من الكندى الفرنـــسى فـــى "قبائـــل الـــشمال" (١٩٢٠)، إلى شخصية فاجين فى "أوليفر تويست" (١٩٢٢)، إلـــى الـــسفاح الأعور فى "الطريق إلى ماندالاى" (١٩٢٦). وكان تشانى مشهورًا بمهارته فى الماكياج، وأكدت الدعاية على المبالغات التى يمكن أن يُجريهـــا لخلـــق مخلوقات غريبة وحشية ومشوهة. إنه فى فيلم "الجزاء" (١٩٢٠) يلعب دور مجرم بُترت ساقاه عن طريق الخطأ، مما كان يتطلب منه ارتـــداء دعامـــة صناعية مؤلمة حتى يستطيع أن يسير على ركبتيه كما لو كانتا مقطـــوعتين.

وفى فيلم "المجهول" (١٩٢٧) لعب دور ألونزو الأكتع، رامى السكاكين فى السيرك، وذراعاه مربوطتان بقوة إلى جسده. وفى دور كوازيمودو فى "أحدب نوتردام" (١٩٢٣)، ارتدى حدبة ثقيلة تزن سبعين رطلاً فوق ظهره.

صنع تشانى ثمانية أفلام مع تود براونينج، تبدأ بفيلم "عزيزتى الشريرة" فى عام ١٩١٩، تضم "ثلاثة غير مقدسين" (١٩٢٥) و"المجهول"، و"غرب زنجبار" (١٩٢٨)، الذى كان آخر أفلامهما معًا. وكانت مهارة تشانى فى التحول الجسمانى مجتمعة مع موهبة براونينج فى قصص الرعب المخيفة، وصنعا سلسلة من الأفلام حول رجال مازوكيين تقلقهم عقدة الخوف من الإخصاء. ووصل ذلك إلى الذروة مع فيلم المجهول"، حيث يكتشف المتفرج أخيرًا أن ألونزو له ذراعان، وأنه يبقى على ذلك الأمر سرًّا، لكنه يقطعهما بعد ذلك فى محاولة فاشلة لكى يكسب تعاطف المرأة التى يحبها.

كان دور تشانى الأخير هو إيكو، المجرم الذى يتكلم من بطنه فى إعادة صنع لفيلم "ثلاثة غير مقدسين" فى عام ١٩٣٠، الذى كان فيلمه الوحيد الناطق. استخدم تشانى خمسة أصوات مختلفة فى الفيلم، ليؤكد قدرته على الانتقال إلى الأفلام الناطقة. لكن بعد فترة قصيرة من عرض الفيلم، توفى بسبب نزيف فى الحنجرة. وبعد وفاته غير ابنه كرايتون اسمه إلى لون تشانى جونيور، وسار على خطى أبيه ببطولة سلسلة من أفلام العرب، أشهرها هو دور لارى تالبوت المأسوى فى فيلم "الرجل الذئب" (١٩٤١).

مشاهدات مقترحة:

"أحدب نوتردام" (١٩٢٣)، "هو الذى ينال الصفعات" (١٩٢٤)، "شبح الأوبرا" (١٩٢٥)، "ثلاثة غير مقدسين" (١٩٢٥)، "المجهول" (١٩٢٧)، "غرب زنجبار" (١٩٢٨)، "ثلاثة غير مقدسين" (١٩٣٠).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Anderson, Robert Gordon. *Faces, Forms, Films: The Artistry of Lon Chaney*. South Brunswick, NJ: A. S. Barnes, 1971.

Beck, Calvin Thomas. *Heroes of the Horrors*. New York: Collier Books, 1975.

Blake, Michael F. *The Films of Lon Chaney*. Lanham, MD: Vestal Press, 1998.

———. *Lon Chaney: The Man Behind the Thousand Faces*. Vestal, NY: Vestal Press, 1993.

Barry Keith Grant

باري كيث جرانت

جورج إيه روميرو

(ولد فى نيويورك، نيويورك، ٤ فبراير ١٩٤٠).

جورج إيه روميرو شخص مهم فى الموجة الجديدة لأفلام الرعب فى الستينيات والسبعينيات، وقد أضاف حساسية جديدة تمامًا لهذا النمط الفيلمى، ليعيد التفسير بشكل جذرى لبعض من الوحوش الكلاسيكيين، ويحشد النمط بوعى سياسى ووعى ساخر بالذات، بالإضافة إلى مستوى من العنف الصريح كان مفتقدًا من قبل بشكل عام. كان أول أفلامه هو "ليلة الموتى الأحياء" (١٩٦٨) الذى أسس لأسطورة زومبى جديدة ولدت نمطًا فيلميًّا فرعيًّا كاملاً.

صنع روميرو أفلامًا صناعية وتجارية فى بيتسبيرج قبل أن يخرج "ليلة الموتى الأحياء"، الذى أصبح مفضلا عند أصحاب الثقافات الخاصة، وواحدًا من أوائل منتصف الليل. عمل روميرو أيضًا كمصور سينمائى، أو مونتير، أو ككاتب سيناريو لأفلامه، ومن الواضح أنه يستحق صفة "المؤلف" ذى التناول الأصيل لنمط أفلام الرعب. وتتحقق رؤية روميرو فى الفيلم القاتم "مسافرو الليل" (١٩٨١)، وليس فيلم رعب كتبه وقام بمونتاجه وإخراجه. وقصته المتكلفة حول شلة متجولة من راكبى الدراجات البخارية كأنهم فرسان من القرون الوسطى تبدو قصة سخيفة كدراما، لكنها تصبح

معقولة تمامًا كتعبير خاص بالمؤلف لتيمة تضامن جماعة ضد تهديد الذوبان الثقافى فى مجتمع لا يميز بين أفراده، وهى تيمة تتكرر أيضا فى أفلامه الأربعة عن الزومبى.

كانت أفلام الرعب الأولى التى صنعها بميزانيات ضئيلة، تفكك العديد من مواضعات الرعب الكلاسيكى، وتفحص افتراضاتها الأيديولوجية من منظور أكثر نقدية وتباعدًا. وعلى سبيل المثال فإن فيلم "مارتين" (١٩٧٧) هو فيلم مصاص دماء بدون مصاص دماء حقيقى، فالبطل مارتين تأثر بخرافة قريته أولد وورلد، ورباه أبوه لكى يؤمن بأنه مصاب بلعنة أن يكون مصاص دماء. إنه يفرض على ضحاياه نقل الدم لكى يفى بما يعتقد أنه قدره كمصاص دماء، لذلك فقد أصبح وحشًا بسبب خوفه اللاعقلانى. وبالمثل فإن فيلم "زوجات جائعات" أو "فصول الساحرة" (١٩٧٢) يجسد أن مفهوم الساحرة يضرب بجذوره فى القمع الأبوى للنساء.

وأفلام روميرو الأخيرة، ذات الميزانية الأكبر، كانت أقل مغامرة فى تيماتها. ففيلم "استعراض الرعب" (١٩٨٢) الذى كتبه ستيفن كينج، و"قرد يلمع: تجربة فى الخوف" (١٩٨٨)، هما أكثر تقليدية ويفتقدان جرأة أفلامه عن الزومبى، وهى المنطقة التى قام باستكشافها قبل حوالى أربعين عامًا. وبعد عقد من "ليلة الموتى الأحياء" جاء "فجر الموتى" (١٩٧٨) عملا بالغ الأهمية عن نهاية العالم، رفع مستوى مؤثرات أفلام الطرطشة. وجمع روميرو أيضًا بين الكوميديا والرعب فى مزيج أخاذ، مهد الطريق أمام جيل جديد من مخرجى أفلام الرعب من أهمهم بيتر جاكسون. وجلب فيلم "أرض الموتى" (٢٠٠٥) نقدًا سياسيًا لهذه الأفلام، ليصور عامة الأمريكيين باعتبارهم آكلى لحوم بشر، ولا أرواح لهم.

مشاهدات مقترحة:

"ليلــــة المـــوتى الأحيــاء" (١٩٦٨)، "زوجــات جائعــات" (١٩٧٢)، "المجانين" (١٩٧٣)، "مارتين" (١٩٧٧)، "فجر الموتى" (١٩٧٨)، "مــسافرو الليل" (١٩٨١)، "نهار الموتى" (١٩٨٥)، "ليلة الموتى الأحيــاء" (ســيناريو، ١٩٩٠)، "أرض الموتى" (٢٠٠٥).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Gagne, Paul R. *The Zombies that Ate Pittsburgh: The Films of George A. Romero*. New York: Dodd, Mead, 1987.

Romero, George A., and Susanna Sparrow. *Dawn of the Dead*. New York: St. Martin's, 1978

———, et al. *Martin*. New York: Stein and Day, 1977.

Waller, Gregory. *The Living and the Undead: From Stoker's Dracula to Romero's Dawn of the Dead*. Urbana: University of Illinois Press, 1986.

Williams, Tony. *The Cinema of George Romero: Knight of the Living Dead*. London and New York: Wallflower Press, 2003.

Barry Keith Grant

بارى كيث جرانت

المجر "Hungary"

بالنسبة لبلد صغير كان عدد سكانه بعد الحرب العالمية الأولى حوالى عشرة ملايين، وتاريخه يحتشد بالحروب والثورات والقمع السياسى والهيمنة الأجنبية، فإن إنجاز المجر فى مجال السينما مثير بشكل استثنائى. وكان هذا التاريخ ذاته مصدرًا مهمًا لمادة موضوع الفنون، كما أن للمجر تقاليد أدبية ثرية. ومنذ البدايات الأولى، كانت السينما تعامل بشكل جاد كفن فى المجر، وحتى فى العقود بين عام ١٩٥٠ حتى عام ١٩٩٠، عندما كانت صناعة السينما تحت السيطرة الحكومية الكاملة، كانت تلك السيطرة تمارس على نحو أقل وطأة وباحترام أكبر للإنجاز الفنى، مقارنة مع أى بلد آخر فى المعسكر السوفييتى. بل إنه يمكن حتى القول بأن السياسات المتوجهة للسوق والمتأثرة بها، والتى سيطرت منذ عام ١٩٩٠، كان لها تأثير حاسم على الجودة الكلية للسينما المجرية.

وبالإضافة إلى السينما الروائية، فلدى المجر تقاليد قوية فى السينما التسجيلية، وكذلك فى التحريك، وهذا الفن الأخير من خلال أعمال أستوديو بانونيا، ومخرجين مثل ساندور رايزينبوشلر (١٩٣٥-٢٠٠٤) ومارسيل يانكوفيتز (ولدت عام ١٩٤١). وبرغم أن السينما المجرية معترف بها باعتبارها وسيطًا للمخرجين، فإن الكثير من الفضل فى إنجاز أفضل الأفلام يعود إلى ممثلين قديرين مثل زولتان لاتينوفيتز (١٩٣١-١٩٧٦)، ميكلوش جابور (١٩١٩-١٩٩٨)، مارى توروكسيك (ولدت عام ١٩٣٥)، جيورجى

سيرهالمى (ولد عام ١٩٤٨)، ولمصورين سينمائيين فائقى البراعة مثل جيورجى إيليس (ولد عام ١٩١٤)، يانوش كينده (ولد عام ١٩٤١)، إيليمر راجالى (ولد عام ١٩٣٩)، لايوس كولتاى (ولد عام ١٩٤٦).

الفترة الصامتة

صنع ما يقدر بحوالى ٤٦٠ فيلمًا فى المجر خلال الفترة الصامتة، معظمها يعتبر مفقودًا. ومع ذلك فإن ما يجرى حاليًا من إعادة الاكتشاف والترميم قد أعادت نماذج تمثل هذا العمل إلى الضوء.

بدأ العرض السينمائى فى المجر مع عروض أفلام لوى لوميير وجورج ميلييس فى مقاهى بودابست. وينسب إلى جمعية أورانيا العلمية أول فيلم مجرى، وهو "الرقص" فى عام ١٩٠١. وتشكل الاتحاد القومى للمصورين السينمائيين المجريين فى عام ١٩٠٩، وتم تأسيس حوالى ٢٧٠ سينما دائمة فى كل أنحاء البلاد بحلول عام ١٩١٢. وكان أول فيلم مجرى روائى طويل هو "اليوم وغدًا" من إخراج ميهالى كيريتيز (الذى اشتهر فيما بعد باسم مايكل كيرتز فى هوليوود)، وظهر هذه الفيلم فى عام ١٩١٢. زاد الإنتاج بعد ذلك بسرعة، كما ازداد الاهتمام الثقافى الجاد بالسينما كما تبدى فى الجرائد السينمائية المتخصصة. كما كان هناك مكانًا أيضًا لأفلام الميلودراما الهروبية، مثل تلك التى أنتجها غزير الإنتاج ألفريد ديزى (١٨٧٧-١٩٦١)، لكنها لم تكن أفلامًا ذات خصوصية مجرية. وأفلامه التى ظلت حتى الآن مثل "أفروديت" و"الزوجة الشابة" (كلاهما فى ١٩١٨)، أفلام تحتشد بأسلوب "عالمى" ونزعة لذائذية تنتشر بين شخصيات من الطبقة الثرية، لكن مع خاتمة أخلاقية وحتى دينية عاطفية. والعمل الباقى للمخرج

جينو جانوفيتش (١٨٧٢-١٩٤٥) ينضوى أيضًا تحت هذا النوع من الميلودراما الجنسية الأخلاقية، مع فيلم "شبح العالم" (١٩٢٠) الذى يُصدر تحذيرات رهيبة من مخاطر مرض الزهرى.

وكان ساندور كوردا (١٨٩٣-١٩٥٦) (الذى حمل فيما بعد اسم ألكساندر كوردا) شخصية مهمة فى تلك الفترة، كناقد ومخرج ومنتج، برغم أن فيلمًا واحدًا فقط من بين أفلامه الأربعة والعشرين من تلك الفترة هو الذى بقى، وهو فيلم "رجل من الذهب" (١٩١٨)، وهو مثل العديد من الأفلام المجرية الأخرى يعتمد على كتاب للروائى الشهير من القرن التاسع عشر مور يوكاى، وهو فيلم يحقق مجالا ملحميًا من خلال تصوير مدهش، وتجسيد قوى للشخصيات، وإضاءة توحى بالأجواء، وهو ما كان يبشر بأفلام كوردا فيما بعد فى الثلاثينيات فى بريطانيا. وعلى الجانب الآخر من أفلام "الترفيه"، كانت هناك أفلام تركز على المظالم الاجتماعية والسياسية، ففيلم "الطفل المتجمد" (بيلا بالوخ، ١٩٢١) يقدم وجهة نظر غير عادية عن حياة الطبقة العاملة التى يضرب الفقر فى أطنابها فى بودابست، من خلال المعاناة التى يتحملها طفلان بلا عائل.

وشهد عام ١٩١٩ فقطة تحول كبرى فى تاريخ السينما المجرية، مع تأميم صناعة السينما تحت حكومة الشيوعيين التى لم تعش طويلا فى ظل جمهورية المستشارين. وخلال أربعة أشهر تم تصوير أو استكمال واحد وثلاثين فيلمًا، حتى الانقلاب على تلك الحكومة، وحلول "الرعب الأبيض" الذى أجبر العديد من أكثر الموهوبين فى صناعة السينما على الهرب من البلاد، ومنهم المخرجون كوردا، وكيرتيز، وبال فيجوس (١٨٨٤-١٩٦٠)، وكاتب السيناريو لايوس بيرو (١٨٨٠-١٩٤٨)، والممثلون (باستخدام

أسمائهم التى اشتهروا بها فيما بعد) بيتـر لـورى (١٩٠٤-١٩٦٤)، بـيلا لوجوزى (١٨٨٢-١٩٥٦)، بول لوكاس (١٨٩٥-١٩٧١)، فيلمـا بـانكى (١٨٩٨-١٩٩١)، كذلك كاتب السيناريو وصاحب النظرية الشهير بيلا بالاش (١٨٨٤-١٩٤٩)، مؤلف الكتاب الكلاسيكى "نظرية الـسينما". وبعـد عـام ١٩١٩، وتحت الحكومة اليمينية العميقة، تراجع الإنتاج السينمائى حتى إنـه أصبح شبه منعدم بحلول نهاية العشرينيات.

الركود والرقابة: ١٩٣٠-١٩٦٣

حدثت انتعاشة جزئية للصناعة – فى الكم وليس فى الكيف – خـلال الثلاثينيات، بمساعدة الضريبة الحكومية على الأفلام الأجنبية التـى كانـت آنذاك تغرق السوق. وكان التأكيد بشكل عام على أفلام الكوميدي الرومانسية، والميلودارما الحسية، والأفلام الموسيقية، ومن أشهرها "عربة الأحلام" مـن إخراج بيلا جال (١٨٩٣-١٩٤٤) فى عام ١٩٣٤، وكان الفيلم ذو الجاذبيـة الأبقى هو "الخادم هيبوليت" (استيفان زيرلى، ١٩٣١). وعلى النقيض مـن ذلك النوع جاء فيلمان راقيان من إخراج بال (بول) فيجوس، الذى عاد إلـى المجر بعد عدة سنوات فى هوليوود، ليصنع "حمَّام الربيع" المعروف أيـضًا باسم "مارى، أسطورة مجرية"، و"بحيرة بالاتون"، وكلاهما فى عام ١٩٣٢. لكن عدم الموافقة رسميًا على النقد الاجتماعى الصريح فى الفيلمين دفعـت فيجوس لكى يغادر المجر مرة أخرى، هذه المرة دون رجعة. وكـان فـيلم جيورج هولرينج "الحياة فى هوتوبـاجى" (١٩٣٦) مزيجًـا مـن الروائـى والتسجيلى، ويدور فى السهول المجرية الكبرى، وهو من الأعمال المهمة فى تلك الفترة.

وجاء اندلاع الحرب العالمية الثانية، التى وجدت المجر نفسها متحالفة مع ألمانيا حتى حاولت بشكل كارثى أن تغير تحالفاتها بالقرب من نهاية الحرب، وشهدت تلك الفترة زيادة غير متوقعة فى الإنتاج السينمائى، مع حظر على استيراد الأفلام الأمريكية فى عام ١٩٤٢. زاد الإنتاج إلى حوالى أربعين أو خمسين فيلمًا كل عام بحلول ١٩٤٤، كان معظمها أفلام تشويق، وكوميديا، أو دراما عاطفية، عادة مع طابع قومى قوى، وكانت الأفلام تتعرض لرقابة سياسية صارمة. وربما كان الفيلم الوحيد الذى له قيمة باقية من تلك الفترة هو "الناس على جبال الألب" (١٩٤٢) من إخراج استيفان زوتس (١٩١٢-١٩٩٨)، بمشاهد الجبال ذات التصوير الرائع، والتيمة الاجتماعية القوية التى تعتمد على التناقض بين قيم المدينة وقيم الريف. هوجم الفيلم من اليسار واليمين، ولم يستطع زوتس أن يصنع فيلمًا آخر حتى عام ١٩٤٧، وهو الفيلم الذى لا يقل قوة "أغنية حقل الذرة" الذى تم منعه سريعًا بواسطة الحكومة التى يسيطر عليها الشيوعيين، واضطر زوتس أخيرًا أن يترك المجر إلى النمسا فى عام ١٩٥٧.

وفى أعقاب الحرب مباشرة، كانت صناعة السينما شبه مدمرة، وتصنع أربعة عشر فيلمًا فقط بين عامى ١٩٤٥ و ١٩٤٨. وبرغم استمرار التمويل الخاص للسينما آنذاك، فقد كان هناك صراع بين أعضاء حكومة التحالف على التحكم فى الصناعة، ووصل هذا الصراع إلى الذروة مع التأميم الثانى بواسطة الشيوعيين فى عام ١٩٤٨. والفيلم الوحيد الذى يستحق الذكر من تلك الفترة (بالإضافة إلى "أغنية حقل الذرة" المحظور) هو الفيلم الكلاسيكى "حدث فى أوربا" (جيزا فون رادفانى، ١٩٤٧)، عن سيناريو بيلا بالاش، الذى كان قد عاد إلى المنفى ليساعد فى إعادة تأسيس صناعة السينما. إنه

فيلم مؤثر وغير مفرط فى العاطفية، يحكى عن كيف أن التـأثير الأخلاقـى لموسيقار عجوز يساعد مجموعة من الصبية اليتامى الذين جعلتهم الحرب بلا مأوى، ويستكملون حياتهم التى تصبح متحضرة ومثمرة اجتماعيًا.

جلب التأميم معه – مثلما حدث مع صناعات الـسينما الأخـرى فـى المعسكر السوفييتى – متطلبات نحو "الواقعية الاشـتراكية" فـى الأسـلوب والمضمون: قصة مباشرة وغير معقدة، وتفرقـة واضـحة بـين "الخيـر" (الشيوعى) و"الشر" (الرجعى والرأسمالى)، ومادة موضوعات مستوحاة مـن "الروح الجديدة للعهد الجديد"، مع توضيح الانتصار الحتمى للشيوعية علـى العدو الداخلى والخارجى. سادت هذه الدعاية الصريحة مـن هـذا النـوع لسنوات قليلة، مع تنويعها أحيانًا وإعطائها مزيـدًا مـن التعقيـد بواسـطة المخرجين الأكثر موهبة. وكان الفيلم الأول لهذا النظام الجديـد هـو "أرض ذات كنوز" (فريجيس بان، ١٩٤٨)، وهو بحق واحد من أفضل الأمثلـة، إذ يحكى قصته المعتادة عن الصراع الطبقى بطريقة قوية وبالغة التحكم.

كان على المخرجين فى العمل فى السينما آنذاك أن يتخرجوا أولا من أكاديمية فنون المسرح والسينما، التى تأسست فى عام ١٩٤٨، وكانت حتـى عام ١٩٥٩ تقدم خدماتها لشركة واحدة هو "هونيا" التى أصبح اسمها فيما بعد (ما فيلم). وكان التدريب الذى تقدمه الأكاديمية ممتازًا ومتنوعًا، وفى عـام ١٩٦٣ تأسست أربع شركات أخرى، كانت فى العادة تدار بواسطة شخصيات محترمة فى الصناعة وليس بواسطة النظام الشيوعى فى بداية التـسعينيات، كان كل سيناريو يمر بسلسلة من العقبات البيروقراطية قبل قبوله، وتكـرار تلك العملية ذاتها مع الفيلم بعد اكتماله.

كانت سنوات ستالين فى المجر خلال أوائل الخمسينيات – والتى اتسمت بالقمع السياسى، والمحاكمات الهزلية، وسجن أو إعدام "أعداء الشعب" – قد أنتجت أفلامًا قليلة ذات قيمة قبل عام ١٩٥٤-١٩٥٥، عندما ظهرت أفلام أظهرت بعض الطزاجة، مثل فيلم فيليكس مارياسى (١٩١٩-١٩٧٥) "الربيع فى بوادبست" (١٩٥٥)، الذى يدور خلال فترة "التحرير" السوفييتى للمدينة فى عام ١٩٤٥، وفيلم زولتان فابرى (١٩١٧-١٩٩٤) "البروفيسور هانيبال" (١٩٥٦)، وزولتان فاركونى (١٩١٢-١٩٧٩) وكارولى ماك (ولد عام ١٩٢٥) "مولد سيمون مينهيرت" (١٩٥٤)، كما اتسمت هذه الأفلام بالتكامل الثقافى، والإنسانية الأصيلة، برغم أن موضوعاتها مفروضة عليها. ومع ذلك فإن فيلم فاركونى "الحقيقة المرة" (١٩٥٦)، الذى يتناول بصراحة موضوع الفساد الرسمى والإهمال، تم منعه على الفور ولم يعرض حتى عام ١٩٨٦. وكانت ثورة ١٩٥٦ (التى كان اسمها الرسمى هو "الثور المضادة" طوال العقود الثلاثة التالية) ضد السيطرة الشيوعية قد تم قمعها بواسطة الدبابات السوفييتية، لكنها جلبت معها فترة استرخاء قصيرة، قام السينمائيون خلالها بالتركيز على اقتباسات أدبية آمنة، أو دراسات نفسية عن تيمات خاصة وغير سياسية. وحتى تلك الفترة وذلك الجو، فإن فيلم "قصة عاطفية يوم الأحد" المعروف أيضًا باسم "الزى الرسمى للجندى" (١٩٥٧)، من إخراج إيمرى فيهر، كذلك فيلم فابرى "المرجيحة الدوارة" (١٩٥٥)، كانا يحملان روحًا أصيلة من هواء نقى إلى الموضوع المقرر حول الصراع الطبقى.

وفى عام ١٩٥٩ تم إنشاء أستوديو بيلا بالاش ليتيح للسينمائيين الشبان إنتاج أفلامهم التجريبية القصيرة بحرية أكبر فى الأسلوب والمضمون. وكان ذلك – بالإضافة إلى تأثير الواقعية الجديدة، والموجة الجديدة الفرنسية، وأفلام

إنجمار بيرجمان، وفيديريكو فيلليني، وميكلانجلو أنطونيوني – قد أدى إلى ظهور جيل جديد من المخرجين، المستعدين للاستفادة من استرخاء السياسة الثقافية آنذاك، وبفهم جاد لما يحدث في عالم السينما خارج الوطن. وكان هذا الجيل هو الذي دشن الفترة العظيمة للسينما المجرية.

النجاح العالمي: ١٩٦٣-١٩٨٩

بحلول عام ١٩٦٣ كان قد ظهر جو عام في ظله تمتع المخرجون بقدر أكبر من الحرية في مادة الموضوع والأسلوب، بشرط عدم المناهضة المباشرة لسلطة الحكومة، والابتعاد عن الجدل الدائر حول ثورة ١٩٥٦. وبرغم أن أفضل أفلام تلك الفترة لم تحقق في الأغلب نجاحًا تجاريًا داخل المجر، فإن الحكومة شجعت ودعمت هذه الأفلام من أجل الاحترام الثقافي الذي كانت تحصل عليه في الخارج، خاصة في المهرجانات السينمائية الكبرى، وأيضًا بسبب الاحترام الأصيل لبراعتها الفنية. وكانت هذه الأفلام تلقى دعمًا كافيًا، كما كان القليل نسبيًا منها هو الذي يتم منعه، وأشهر مثال على ذلك هو فيلم الهجاء الساخر من بيروقراطية الخمسينيات "الشاهد" (١٩٦٩) من إخراج بيتر باسكو، والذي عرض في النهاية بعد عشر سنوات.

وتنضوي أفلام تلك الفترة تحت مجموعتين رئيسيتين: ما يسمى الحكايات الرمزية، التي تأخذ حادثة تاريخية ما من ماضي المجر، وتقوم بتفسيرها بما يحمل صلات واضحة مع الحاضر، ثم الأفلام التي تدور في الحاضر، التي تقدم نقدًا حذرًا من الهوة الفاصلة بين البلاغة الرسمية والواقع الكئيب للحياة المجرية. وبطريقة أو بأخرى، لكن لمعظم الأفلام المهمة بعد سياسي وبعد شخصي، مثل أفلام شبه السيرة الذاتية المبكرة للمخرج استيفان زابو (ولد عام ١٩٣٨)، مثل

"عصر أحلام اليقظة" أو "عصر الأوهام" (١٩٦٤)، و"الأب" (١٩٦٦)، والــذى وصفه المخرج ذاته بأنه "سيرة ذاتية لجيل".

وكان أقوى نجاح عالمى فى الستينيات لأفلام ميكلوش يانشكو (ولد عام ١٩٢١)، مثــل "الاســتكمال" (١٩٦٥)، و"الأحمــر والأبــيض" (١٩٦٧)، و"المزمور الأحمر" (١٩٧١)، وبرغم أنها تتناول أحداثًا غامضة من التاريخ المجرى، فإنها فتنت الجمهور فى كل مكان بتجسيدها المباشر للقمع السياسى والوحشية، والتصوير القوى بالأبيض والأسود فى الأفلام الأولى، وحركات الكاميرا الطويلة الناعمة فى الأفلام اللاحقة. وقدم فيلم استيفان جال (ولد عام ١٩٣٣) فيلمه القوى "الصقور" (١٩٧٠)، الذى يقدم قــصة مجازيــة أكثــر تجريدية وأقل تاريخية عن العقلية الشمولية. كما تناول تيمــة التعاونيــات – بإجبار الفلاحين على مُلكية الأراضى بشكل تعاونى – بذكاء وموضوعية فى فيلم ساندور سارا (ولدت عام ١٩٣٣) "الصخرة المرتفعة" (١٩٦٩)، وعلــى نحو أكثر غموضًا وإبهارًا من الناحية البصرية فى فيلم فيرينتز كوسا (ولــد عام ١٩٣٧) "عشرة آلاف يوم" (١٩٦٧). وتناول فيلم كارولى ماك "الحــب" (١٩٧١) بشكل مؤثر عودة سجين سياسى إلى الوطن فى بداية الخمسينيات، بينما تناول "أيام باردة" (أندراس كوفاكس، ١٩٦٦) بــشكل مباشــر أكثــر التصرفات المجرية عارًا فى الحرب العالمية الثانية، وهــى مذبحــة مئــات الصربيين على أيد الجنود المجريين فيما يعرف اليوم باسم نوفى ساد.

وأدت إعادة تنظيم الإنتاج، واســترخاء الــتحكم البيروقراطــى فــى السبعينيات، إلى تيمات ومعالجات جديدة. وجمعت "مدرسة بودابــست بــين اهتمام متجدد بالسينما التسجيلية والتناول الروائى، لصنع سلسلة من الأفــلام "شبه التسجيلية"، حيث تتم إعادة خلق الحدث الأصلى بالاستعانة بممثلين غير

محترفين تشبه حياتهم حياة الناس الأصليين فــى الحــدث. وفــيلم "روايــة سينمائية" (١٩٧٧) من أشهر الأمثلة على هذا الأسلوب، الذى تم اســتخدامه أيضًا فى أفلام بيلا تار (ولد عام ١٩٥٥) الأولـــى، مثــل "عــش عــائلى" (١٩٧٩). وتضمنت النزعات الأخرى فى تلك الفترة الدراســة المتفحــصة للخمسينيات والستينيات بشكل خاص، مع فيلم بال جــابور (١٩٣٢-١٩٨٧) "أنجى فيرا" (١٩٧٨)، و"دانييل يستقل قطــارًا" (بــال ســاندور، ١٩٨٣)، و"الزمن يتوقف" (بيتر جوثار، ١٩٨٢)، وأول أفلام مارتا ميــساروش مــن رباعية "يوميات" (ولدت عام ١٩٣١) "يوميــات لأطفــالى" (١٩٨٤) الــذى حصل على نجاح عالمى معقول. ومن الأفلام التى لــم تتجاهــل القــضايا الاجتماعية، لكن قدمتها بطريقة شبه سريالية تشبه الحلم "ســندباد" (زولتــان هوساريك، ١٩٧١)، "أسطورة حول موت وبعث شابين" (إيمرى جيونجوسى، ١٩٧١)، "أغنية الكلب الليلية" (جابور بودى، ١٩٨٣). كما أن موضــوعات مثيرة للجدل مثل العلاقات الشاذة والمحرمة تم التطرق إليها فى فــيلم مــاك "يوم آخر" (١٩٨٢) و"علاقات محرمة" (زولت كيزدى كوفاكس، ١٩٨٣).

وأدى التقلص المالى المتزايد خلال الثمانينيات بالعديد من المخــرجين إلى صنع إنتاج مشترك مع دول أوربية أخرى. وباستثناء ثلاثية استيفان زابو مع أوربا الوسطى، والتى بدأت بالفيلم الفائز بالأوسكار "ميفيستو" (١٩٨١)، فإن عددًا قليلا من هذه الأفلام هى التى حصلت على نجاح مالى أو فنى.

متاعب ما بعد الشيوعية: من ١٩٨٩ حتى الآن

أدت نهاية فترة الحكم الشيوعى منذ عام ١٩٨٩ إلــى نهايــة الــدعم الحكومى والتحكم فى صناعة السينما. ولم يعد باستطاعة المخرجين الاعتماد

على دعم مالى كافٍ، لذلك لم يعد شرطًا ألا تحصل على نجاح تجارى إذا كان لعملك ميزة فنية. وعلاوة على ذلك فإن مادة الموضوع "المعارضة" – سواء كانت مباشرة أو غير مباشرة – لم تعد ذات مغزى فى نظام ديمقراطى جديد. وكان التحول نحو خصخصة صناعة السينما متسمًا بالاضطراب والتشوش، ومما زاد من تعقيد الأمور طوفان من أفلام هوليوود اجتاحت مجمعات دور العرض المنشأة حديثًا، بالإضافة إلى التحدى من جانب الفيديو والتليفزيون. وأصبح من شبه الإجبارى البحث عن إنتاج مشترك من نوع أو آخر، مما أدى إلى تخفيف إحدى نقاط قوة السينما المجرية، وهى الطابع القومى القوى.

كانت النتيجة السريعة لكل ذلك هبوطًا حادًا فى عدد الأفلام الروائية الطويلة المنتجة سنويًا، فقد أصبح من النادر أن تصل إلى خمسة عشر أو عشرين فيلمًا، برغم أنه كانت هناك زيادة فى عدد الأفلام التسجيلية والقصيرة، التى كان من الممكن تصويرها على نحو أرخص بتقنية ١٦ مم أو بالفيديو. وأصبح العديد من أبناء الجيل الأقدم من المخرجين عاجزين عن أو غير راغبين فى التكيف مع هذه الظروف الجديدة وتوقفوا عن العمل. وحاول المخرجون الأصغر منافسة هوليوود باختيار موضوعات تجارية صريحة تحتشد بالجريمة، والعنف، والجنس المكشوف، ومطاردات السيارات، لكنهم كانوا يفتقرون إلى الوسائل والخبرة التقنية لتنفيذ كل ذلك بنجاح. ومع ذلك استمرت تقاليد الجودة، وساعد على ذلك إلى حد ما فرض الضريبة الحديثة على أرباح التليفزيون، والتى كانت تهدف إلى دعم صناعة السينما، بالإضافة إلى تأسيس مؤسسة السينما فى المجر فى عام ١٩٩١، والتى تقدم دعمًا كاملا أو جزئيًا للمشروعات ذات القيمة الفنية.

وتحققت درجة ما من النجاح العالمى فى تلك الفترة بواسطة بعض الأفلام مثل "قرنى العشرين" (إلديكو إينيدى، ١٩٨٩)، "قتلة الأطفال" (إلديكو سابو، ١٩٩٣)، "فويتسك" (يانوش زاز، ١٩٩٤)، "الآلام" (جيورجى فيهر، ١٩٩٨)، "بولس فيتا" (إيبوليا فيكيتى، ١٩٩٦)، "عصافير دمى" (بيتر تيمار، ١٩٩٧)، لكن الطابع القاتم والمتشائم للعديد من هذه الأفلام لم يحقق لها نجاحًا تجاريًا. وفيلم استيفان زابو، من الإنتاج المشترك مع كندا "الشروق" (١٩٩٩)، الناطق باللغة الإنجليزية، فاز وترشح للعديد من الجوائز السينمائية الأوربية والأمريكية، وحقق ميكلوش يانشكو شهرة غير مسبوقة وعمره ثمانون عامًا بسلسلة من الأفلام الكوميدية الفوضوية. لكن من المخرجين المعاصرين الأكثر تأثيرًا بيلا تار، بأفلام مثل "تانجو الشيطان" (١٩٩٤) و"هارمونيات رئيس الفرقة" (٢٠٠٠) الذى اشترك فى إخراجه مع أنييس هارنيتزكى، وحقق شهرة فى الخارج بين أصحاب الثقافات الخاصة. وكان الطول المفرط لهذه الأفلام (يزيد "الشيطان" عن سبع ساعات)، وأجواؤها القاتمة الحزينة، والإيقاع البطئ المحتشد بلقطات الكاميرا الطويلة زمنيًا، سببًا فى قصر جاذبيتها على المهرجانات السينمائية وعرضها فى أرشيفات ومتاحف السينما. ومع ذلك فهى تؤكد على أن تقاليد التحدى والثورة فى السينما المجرية لم تمت بعد.

انظر أيضًا:

"السينما القومية".

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Burns, Bryan. *World Cinema: Hungary*. Trowbridge, UK: Flicks Books, and Cranbury, NJ: Associated University Press, 1996.

Cunningham, John. *Hungarian Cinema: From Coffee House to Multiplex*. London: Wallflower Press, 2004.

Liehm, Mira, and Antonin J. Liehm. *The Most Important Art: Eastern European Film after 1945*. Berkeley: University of California Press, 1977.

Nemeskürty, István. *Word and Image: History of the Hungarian Cinema*. 2nd ed. Budapest: Corvina Books, 1974.

Paul, David W., ed. *Politics, Art and Commitment in the East European Cinema*. London: Macmillan, 1983.

Petrie, Graham. *History Must Answer to Man: The Contemporary Hungarian Cinema*. Budapest: Corvina Books, 1978.

Portuges, Catherine. *Screen Memories: The Hungarian Cinema of Márta Mészáros*. Bloomington: Indiana University Press, 1993.

Stoil, Michael Jon. *Cinema Beyond the Danube: The Camera and Politics*. Metuchen, NJ: Scarecrow Press, 1974.

Graham Petrie

كتب هذا الفصل: جراهام بيترى

ميكلوش يانشكو

(ولد فى فاكش، المجر، ٢٧ سبتمبر ١٩٢١).

تربى يانشكو فى الريف المجرى، وطور هناك اهتمامًا بالفن الفولكلورى مما ترك تأثيرًا قويًا على أفلامه. درس القانون والإثنوجرافيا فى جامعة كولوزفار، وبعد فترة قضاها كأسير حرب لدى السوفييت عند نهاية الحرب العالمية الثانية، تخرج من أكاديمية فنون المسرح والسينما. فى عام ١٩٥٠.

كانت أفلامه الأولى تسجيلية تتلاءم مع المتطلبات الرسمية لتلك الفترة، وكان ذلك هو حال أول فيلمين روائيين طويلين له. لكنه بدأ مع فيلم "الاستكمال" فى عام ١٩٦٥ فى أن يتخلى تمامًا عن المعتقدات الجامدة للواقعية الاشتراكية سواء فى التيمة أو الأسلوب. يدور هذا الفيلم فى أعقاب الحرب المجرية من أجل الاستقلال فى عام ١٨٤٨، وهو يتبنى أسلوب الحكايات الرمزية المفضل لدى مخرجى تلك الفترة، باستخدام موقف تاريخى للتعليق بشكل غير مباشر على نزعات اجتماعية وسياسية معاصرة. جاء بعد ذلك فيلم "الأحمر والأبيض" (١٩٦٧) الذى يدور فى روسيا ما بعد الثورة فى عام ١٩١٨، عندما كانت جماعات صغيرة من الجنود الموالين للسوفييت والمناهضين لهم يتبادلون المناوشات على الدوام. وفيلم "الصمت والصراخ" (١٩٦٧) يدور فى المجر فى عام ١٩١٩ فى أعقاب قمع الحكومة الشيوعية

التى لم تعش طويلا، وتولت السلطة فى أعقاب الحرب العالمية الأولى. جذبت هذه الأفلام الاهتمام العالمى، برغم موضوعاتها الغامضة (بالنسبة لغير المجريين)، وكان هذا الاهتمام بفضل قوتها البصرية المدهشة وعالمية تيماتها التى تتناول القسوة، والفظائع التى تقع على الضحايا من الممسكين بالسلطة، وأسلوبها البارد المحايد، بالغ التحكم فى التكوين الشكلى وحركة الكاميرا المعقدة.

وعبر معظم العقد التالى قسم يانشكو وقته بين المجر وإيطاليا، ليصنع سلسلة من الأفلام التى استمرت فى دراساته عن طبيعة السلطة السياسية القمعية وكيفية مقاومتها، بينما كان ينتقل إلى أسلوب شديد الرمزية والطقسية، معتمدًا أساسًا على لقطات المشهد الطويلة والمصممة بشكل معقد. وكان أفضل أفلامه فى تلك الفترة هو "المزمور الأحمر" (١٩٧١)، الذى يدور حول فترة اضطرابات الفلاحين المطالبة بالإصلاح الزراعى عند نهاية القرن التاسع عشر.

ومع فيلم "موسم الوحوش" (١٩٨٩)، انتقل يانشكو إلى أجواء معاصرة، وموتيفات بصرية تعتمد على شاشات التليفزيون الموجودة فى كل مكان، والتى تسجل الحدث كما تقدم وجهات نظر مختلفة له. وتيمات أفلام مثل "أبراج يسوع المسيح" (١٩٨٨)، و"فالس الدانوب الأزرق" (١٩٩٢)، تتحدى الافتراض بأن التحرر من السيطرة السوفييتية فى "المجر الجديدة" سوف ينهى بشكل آلى الفساد وإساءة استخدام السلطة السياسية. وبعد العودة إلى الأفلام التسجيلية فى معظم التسعينيات، استأنف يانشكو صنع الأفلام الروائية الطويلة فى عام ١٩٩٨ بسلسلة من الأفلام الكوميدية ذات الهجاء

الفوضوى الساخر، وهى الأفلام الأشهر له حتى اليوم داخل المجـــر، حيـــث أصبح يانشكو مرشدًا ومصدر إلهام لجيل جديد من السينمائيين.

مشاهدات مقترحة:

"طريقى للوطن" (١٩٦٥)، "الاستكمال" (١٩٦٥)، "الأحمر والأبـــيض" (١٩٦٧)، "الصمت والصراخ" (١٩٦٧)، "المواجهـــة" (١٩٦٩)، "المزمـــور الأحمر" (١٩٧١)، "إلكترا، حبى" (١٩٧٤)، "قلب الطاغية" (١٩٨١)، "أبراج يسوع المسيح" (١٩٨٨)، "فالس الدانوب الأزرق" (١٩٩٢)، "العشاء الأخير للفرس العربى الرمادى" (٢٠٠١).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Bachman, Gideon. "Jancsó Plain." *Sight and Sound* 43 (Autumn 1974): 217–221.

Horton, Andrew James. "The Aura of History." *Kinoeye* 3, no. 3 (2003).

Houston, Penelope. "The Horizontal Man." *Sight and Sound* 38 (Summer 1969): 116–120.

Petrie, Graham. "Miklós Jancsó: Decline and Fall?" In *Politics, Art and Commitment in the East European Cinema*, edited by David W. Paul, 189–210. London: Macmillan, 1983.

———. *Red Psalm*. Trowbridge, Wiltshire, UK: Flicks Books (Cinetek series), 1998.

Graham Petrie

جراهام بيترى

الأيديولوجيا "Ideology"

يرتبط مفهوم الأيديولوجيا فى العادة بأعمال فريدريك إنجلز (١٨٢٠-١٨٩٥) وكارل ماركس (١٨١٨-١٨٨٣). وبشكل عام فإن الماركسية تتناول الأشكال الثقافية باعتبارها تنبع من مؤسسات تاريخية محددة، تخدم مصالح اجتماعية واقتصادية معينة، وتقوم بوظائف اجتماعية مهمة. وبالنسبة لماركس وإنجلز، فإن الأفكار الثقافية لعصر ما يخدم مصالح الطبقة الحاكمة، بواسطة تقديم إيديولوجيات تضفى الشرعية على هيمنة الطبقة. و"الأيديولوجيا" مصطلح نقدى مستخدم فى التحليل الماركسى لوصف كيف أن الأفكار السائدة للطبقة الحاكمة تروج لمصالح تلك الطبقة، وتساعد على إخفاء القمع والمظالم. ويقول ماركس وإنجلز: إنه خلال العصر الإقطاعى كانت التقوى، والشرف، والبسالة، والفروسية العسكرية، هى الأفكار الحاكمة للطبقة الأرستقراطية المسيطرة. وخلال العصر الرأسمالى أصبحت الفردية، والربح، والمنافسة، والسوق، هى الأيديولوجيا السائدة للطبقة البرجوازية الجديدة، التى كانت عندئذ تعزز من سلطة طبقتها. ولأن الأيديولوجيا تبدو كما لو كانت طبيعية أو تقع فى دائرة الذوق العام المشترك، فإنها تكون فى الغالب خفية وتهرب من النقد.

بدأ ماركس وإنجلز يتقدمان للأيديولوجيا بمحاولة توضيح كيف أن الأفكار السائدة تنسخ المصالح والعلاقات الاجتماعية السائدة، وتضفى المسحة الطبيعية، والمثالية، والشرعية، على المجتمع القائم، ومؤسساته، وقيمه. وفى

مجتمع رأسمالى يقوم على التنافس، يبدو أن من الطبيعى التأكيد على أن البشر يهتمون بذواتهم ويتنافسون، بينما يبدون فى المجتمع الشيوعى أن من الطبيعى كونهم متعاونين بالفطرة. وفى الحقيقة أن البشر والمجتمعات يتسمون بالتعقيد الشديد والتعارض والتناقض، والأيديولوجيا تلطف من هذه التناقضات والصراعات والسمات السلبية، وتضفى المثالية على السمات الإنسانية والاجتماعية مثل الفردية والتنافس، وهى السمات التى يتم رفعها إلى مصاف المفاهيم والقيم الحاكمة.

المعالجات الماركسية للثقافة والأيديولوجيا

قام العديد من الماركسيين الغربيين المتأخرين (اللاحقين) بتطوير هذه الأفكار، برغم أنهم مالوا إلى أن ينسبوا مزيدًا من الاستقلالية والأهمية للثقافة أكثر مما فعل الماركسيون الكلاسيكيون. وداخل التقاليد الماركسية، تم تطوير مفهوم أكثر إيجابية للأيديولوجيا على يد فلاديمير لينين (١٨٧٠-١٩٢٤)، وهذا المفهوم يرى الأيديولوجيا الاشتراكية باعتبارها قوة إيجابية لتطوير الوعى الثورى، والترويج للتطور الاشتراكى (لينين، ١٩٨٧). وبالنسبة لصاحب النظرية الإيطالية الماركسى أنطونيو جرامشى (١٨٩١-١٩٣٧)، فإن القوى المثقفة والثقافية الحاكمة فى عصر ما تشكل نوعًا ما من "الهيمنة"، أو السيطرة بواسطة أفكار وأشكال ثقافية تخص على القبول بحكم الجماعات الحاكمة فى المجتمع. ويقول جرامشى: بأن وحدة المجموعات السائدة تتم من خلال الدولة، مثل الثورة الأمريكية أو توحيد إيطاليا فى القرن التاسع عشر. كما تلعب مؤسسات "المجتمع المدنى" دورًا فى تأسيس هذه الهيمنة، فالمجتمع المدنى طبقًا لجرامشى يشمل الكنيسة، والمدرسة، ووسائل الإعلام. وأشكال الثقافة الجماهيرية الأخرى. وهذا المجتمع يتوسط بين الدائرة الخاصة

للمصالح الاقتصادية الفردية والعائلة، وبين السلطة العامة للدولة، وهو يخدم ما يصفه يورجين هابرماس (ولد عام ١٩٢٩) بأنه "الدائرة العامة".

قدم جرامشى تعريفًا للثقافة بوصفها الأفكار الحاكمة التى تؤلف "الرابط الاجتماعى" الذى يوحد ويضفى التماسك على النظام الاجتماعى السائد. وبينما كان النقاد الثقافيون الماركسيون مثل جيورجى لوكاتش (١٨٨٥-١٩٧١) يميلون إلى رؤية الأيديولوجيا باعتبارها قوة للتلاعب تساعد على تأكيد حكم الطبقة السائدة، فإن إيرنست بلوخ (١٨٨٥-١٩٧٧) يؤكد على الأبعاد الطوباوية للثقافة الغربية، وعلى الطرق التى تتضمن بها النصوص الثقافية على شفرات الاشتياق إلى عالم ومجتمع أفضل. لقد تناول بلوخ الثقافة الغربية فى كتب مثل "مبدأ الأمل" (١٩٨٦) الذى يبحث عن رؤى لحياة أفضل فى أعمال فنية ثقافية، تتراوح من نصوص هومير والإنجيل، وحتى الإعلانات الحديثة و"فتارين" المحلات. والجانب الطوباوى عند بلوخ يتحدى السينما والدراسات الثقافية لكى يوضح كيف أن الثقافة تقدم بدائل للعالم القائم، وكيف أن الصور والأفكار يمكن أن تساعد على الانعتاق الفردى والإصلاح الاجتماعى.

لقد طور بلوخ نوعًا من النظرية الثقافية والنقد الأيديولوجى، مختلفًا تمامًا عن النماذج الماركسية التى تقدم النقد الأيديولوجى باعتباره أداة لتدمير الثقافة والأيديولوجيا البرجوازيتين، وبالتالى دمج الثقافة والأيديولوجيا البرجوازيتين. وهذا النموذج - الموجود فى نقد لينين ومعظم الماركسيين اللينيين - يفسر الأيديولوجيا السائدة أساسًا باعتبارها عملية يتم خلقها من خلال إضفاء الغموض، والخطأ، والهيمنة. وهذا هو نقيض النظرية الماركسية أو العلمية، حيث النقد الأيديولوجى يوضح الأخطاء، ومناطق

الغموض، ومصالح الطبقة الحاكمة داخل الأعمال الأيديولوجية، التي يتم تحطيمها وإلقاؤها في النفايات بواسطة المطرقة الثقيلة للنقد الأيديولوجي.

ومع ذلك فقد كان بلوخ أكثر تعقيدًا من هؤلاء الذين اكتفوا بشجب كل الأيديولوجيا باعتبارها وعيًا زائفًا، أو بالتأكيد على السمات الإيجابية للأيديولوجيا الاشتراكية. على العكس فإن بلوخ يرى العناصر الطوباوية التحريرية في كل الأيديولوجيات القائمة، بالإضافة إلى العناصر الخادعة والإيهامية أيضًا. وبالنسبة لبلوخ فإن الأيديولوجيا ذات وجهين متناقضين: إنها تحتوي على الأخطاء، والغموض، وتقنيات التلاعب والسيطرة، لكنها تحتوي أيضًا على بقايا طوباوية يمكن استخدامها لنقد المجتمع، وتطوير سياسات تقدمية. كما أدرك بلوخ الأيديولوجيا أثناء عملها في ظواهر عديدة كان الماركسيون والنقاد الآخرون يهملونها في العادة: أحلام اليقظة، ولعب الرياضة، وارتداء الملابس، وأشياء أخرى من الحياة اليومية. لقد كان يعتقد أن النقد الأيديولوجي عليه أن يدرس الحياة اليومية، كما يدرس النصوص والمواقف السياسية، والأيديولوجيات السياسية الواضحة في الأفلام والتليفزيون وأشكال ثقافة وسائل الاتصال الأخرى.

واعتمادًا على بلوخ، وهيربرت ماركيوزه (١٨٩٨-١٩٧٩)، ومنظرين ماركسيين جدد آخرين، قام فريدريك جيمسون (ولد عام ١٩٣٤) باقتراح أن نصوص ثقافة وسائل الاتصال تحتوي عادة على لحظات طوباوية، وافترض أن النقد الثقافي الجذري عليه أن يحلل كلاً من الآمال الاجتماعية والفانتازيات في السينما، بالإضافة إلى الطرق الأيديولوجية التي يتم بها تقديم هذه الفانتازيات، وحل الصراعات، والتحكم في الآمال والمخاوف التي قد تثير التمزق (جيمسون، ١٩٧٩، ١٩٨١). وفي قراءته لفيلم "الفك المفترس"

(١٩٧٥) على سبيل المثال، يلاحظ أن سمكة القرش تمثل مجموعة متنوعة من المخاوف: الطبيعة العضوية غير المتحكم فيها تهدد المجتمع المصنوع، دائرة أصحاب الأعمال الكبرى تفسد المجتمع وتهدده بالخطر، النزعات الجنسية المشتتة تهدد تفكك العائلة والقيم التقليدية، لذلك فإن الفيلم يحاول أن يسيطر على هذه المخاوف من خلال التأكيد على الهزيمة الحتمية للشر على أيدى ممثلى البناء الطبقى القائم. ومع ذلك فإن "الفك المفترس" يحتوى أيضًا على صور طوباوية للعائلة، والتضامن بين الرجال، والمغامرة، بالإضافة إلى رؤى اجتماعية نقدية للرأسمالية تجسد الخوف من دائرة أصحاب الأعمال الكبرى غير المتحكم بها، والتى سوف تدمر بلا رحمة كلاً من البيئة والمجتمع.

مدرسة فرانكفورت

تشير "مدرسة فرانكفورت" إلى أعضاء "معهد الدراسات الاجتماعية" الذى تأسس فى فرانكفورت بألمانيا عام ١٩٢٣، كأول مركز ذى توجه ماركسى، ومرتبط بجامعة ألمانية كبرى (كيلز، ١٩٨٩). وصكت مدرسة فرانكفورت مصطلح "صناعة الثقافة" خلال الثلاثينيات للإشارة إلى عملية تصنيع ثقافة وسائل الإعلام، والقواعد التجارية التى تقوم عليها (أدورنو وهوركهايمر، ١٩٧٢). وقام المنظرون النقديون فى هذه المدرسة بتحليل المنتجات الثقافية لوسائل الإعلام، كمنتجات لعملية إنتاج صناعى، ليوضحوا أن سلع صناعة الثقافة تُظهر نفس سمات المنتجات التى يتم إنتاجها بطريقة الإنتاج على نطاق واسع: بالتسليع، وصناعة سلعة ذات مواصفات واحدة، وتصنيع عدد ضخم منها. ومع ذلك فإن لصناعة الثقافة وظيفة خاصة، وهى

تقديم شرعية أيديولوجية للمجتمعات الرأسمالية القائمة، وإدماج الأفراد في طريقة هذه المجتمعات في الحياة.

وتطور نقد صناعة الثقافة في كتاب تي دابليو أدورنو (١٩٠٣-١٩٦٩) وماكس هوركهايمر (١٨٩٥-١٩٧٣) "جدليات التنوير" (١٩٧٢)، الذي يحتوي على إشارات عديدة – وإن لم تكن منهجية – للسينما الهوليودية. لقد تم تنظيم السينما في صناعات الثقافة مثل الإنتاج الصناعي، لكي تستخدم توليفات معيارية وتقنيات إنتاج تقليدية، لكي تنتج الأفلام على نطاق ضخم، لأغراض تجارية خالصة أكثر منها أغراضًا ثقافية. الأفلام تنسخ الواقع كما هو، ثم تشجع الأفراد على التواؤم مع الرضوخ للشروط الجديدة لمجتمع صناعي وجماهيري:

"إنها تكرر في كل مخ ذلك الدرس القديم بان الاحتكار المستمر، وانهيار كل المقاومة الفردية، هي شرط الحياة في هذا المجتمع. دونالد داك (عم بطوط) في الرسوم، وتعساء الحظ في الحياة الحقيقية، ينتهون إلى الهزيمة لكي يتعلم الجمهور أن يتلقى عقابه". (أدورنو وهوركهايمر، ١٩٧٢، ص ١٣٨).

وكانت مواقف أدورنو، وهوركهايمر، والأعضاء الآخرين للدائرة الداخلية لمعهد الدراسات الاجتماعية، يتم تنفيذها بواسطة والتر بنجامين (١٨٩٢-١٩٤٠)، وهو صاحب نظرية متفرد ذو صلات غير وثيقة بالمعهد، وكان يكتب في باريس خلال الثلاثينيات، وقد أدرك العناصر التقدمية في التقنيات الجديدة للإنتاج الثقافي مثل الفوتوغرافيا، والسينما، والراديو. وفي كتابه "عمل الفن في عصر النسخ الآلي" (١٩٣٤)، يلاحظ بنجامين كيف أن وسائل الإعلام كانت تحل محل الأشكال القديمة الثقافية، فالنسخ على نطاق

ضخم للفوتوغرافيا، والسينما، والتسجيلات، والإصدارات، كان يحل محل التأكيد القديم على الأصالة وعلى "الهالة" فى الأعمال الفنية. وكان بنجامين يؤمن بأن الثقافة المنتجة على نطاق واسع – وقد تحررت من غموض الثقافة الرفيعة – تستطيع أن تخلق أشخاصًا (أفرادًا) ذوى حس نقدى أكبر، قادرين على الحكم على ثقافتهم وتحليلها، مثلما أن عشاق الرياضة يستطيعون تشريح النشاطات الرياضية وتقييمها. وبالإضافة إلى ذلك، أكد بنجامين على أن سرعة عرض الصور فى السينما تساعد المتفرج على خلق ذاتية قادرة أكثر على تفادى اضطراب التجربة فى مجتمع صناعى مدنى.

وبالنسبة لبنجامين، فإن تكاثر إنتاج الفن على نطاق ضخم، خاصة من خلال السينما، سوف يجلب صور العالم المعاصر إلى الجماهير، وتساعد على إثارة الوعى السياسى بتشجيع التدقيق فى رؤية العالم. وقال بنجامين بأن طريقة عرض السينما تنفصل عن طريقة الاحترام التقليدى للتلقى الجمالى فى نوع من الخشوع التى كانت تشجعها النخبة الثقافية البرجوازية، التى روجت للفن كدين. ومن وجهة نظر بنجامين فإن المونتاج، والمؤثرات الصادمة فى السينما، والفرجة على نطاق واسع، ومناقشة الأمور التى تثيرها الفرجة على السينما، والعوامل الأخرى فى التجربة السينمائية، تنتج معايشة اجتماعية وسياسية جديدة للفن، تزيل المعايشة الجمالية التأملية الفردية والخاصة التى كانت تشجعها الثقافة الرفيعة وكهانها. وعلى عكس تأمل الفن الرفيع، فإن "المؤثرات الصادمة" فى السينما تصنع حالة من "التشتت" يعتقد بنجامين أنها تجعل من الممكن "الوجود المركز للذهن"، وتربية جمهور "خبير" قادر على دراسة ونقد السينما والمجتمع (ص ٢٣٧-٢٤١).

لقد كان بنجامين يرغب فى الترويج لسياسات جذرية فى الثقافة ووسائل الإعلام، قادرة على خلق ثقافات معارضة بديلة. ومع ذلك فقد أقر بأن وسائل الإعلام – مثل السينما – يمكن أن تكون لها تأثيرات محافظة. ففى الوقت الذى كان يؤمن بأن فقدان "الهالة"، أو القوة السحرية، فى الأعمال المنتجة على نطاق ضخم، هى أمر تقدمى ويمكن أن يجعل المنتجات الثقافية معرضة لمناقشة نقدية وسياسية متزايدة، فقد اعترف بأن السينما قد تخلق أيضًا نوعًا جديدًا من السحر الأيديولوجى، من خلال عبادة المشاهير، ومن خلال تقنيات مثل اللقطة القريبة، التى تستخدم التقنيات السينمائية لإضفاء سحر جنسى على نجوم أو أشياء بعينها. وبذلك فإن بنجامين كان من النقاد الثقافيين الراديكاليين الأول، فى دراسة شكل وتقنية ثقافة وسائل الإعلام، فى نفس وقت مديح طبيعتها وتأثيراتها المعقدة.

ما بعد البنيوية وسياسات التمثيل (التجسيد)

كرد فعل للماركسية الوجودية والهيجلية، والجماعات السياسية المتطرفة المتأثرة بها، قام لويس آلتوسير (١٩١٨-١٩٩٠) ومدرسة الماركسيين البنيويين بتطوير "أشكال علمية" أكثر من الماركسية والأيديولوجية، مع الحفاظ على الالتزام بالسياسات الثورية. كان آلتوسير عضوًا فى الحزب الشيوعى الفرنسى، ونادى فى كتابه "من أجل ماركس" (١٩٧٠) بأن الماركسية قدمت وجهات نظر علمية عن الرأسمالية، جعلت من الممكن حدوث انتقال ثورى إلى الاشتراكية. وفى كتابه "قراءة رأس المال" (١٩٩٧)، أصر على نقد ماركس العلمى للاقتصاد السياسى الرأسمالى قدم أساسًا لنظرية فى المجتمع. وقامت "الماركسية البنيوية" عند آلتوسير بتحليل العلاقات بين أبنية الاقتصاد، والدولة، والأيديولوجيا، والمؤسسات

الاجتماعية، وجذورها فى العلاقات الرأسمالية للإنتاج، لتحدد فى النهاية قوة كل الحياة الاجتماعية.

ساعد آلتوسير على نقل مناقشة "الأيديولوجيا" إلى التركيز على الممارسات والطقوس اليومية التى تنظمها المؤسسات الاجتماعية، التى أطلق عليها "آلات الدولة الأيديولوجية" (المدارس، الدين، العائلة، وسائل الإعلام، وغيرها). وقال إن ممارساتها المادية هى أجزاء من نظام مغلق يتم فيه "استجواب" الأفراد بشكل دائم، وإدماجهم فى النظام الاجتماعى، ويصبحوا ذواتًا تؤلفها بشكل واعٍ المؤسسات والمعالجات الاجتماعية السائدة. ومقالته المقروءة على نطاق واسع "الأيديولوجيا وجهاز الدولة الأيديولوجى" ترسم الخطوط العريضة لافتراضه الأساسى بأن التجربة، والوعى، والذاتية، هى فى ذاتها آثار لعلاقة متخيلة بين الفرد وظروف وجوده الحقيقية، علاقة تتشكل بواسطة جهاز الدولة الأيديولوجى، الذى يجسد سلم العلاقات والقوى الاجتماعية، ويدفع الناس إلى القبول بنظم القمع.

ولقد تلقى البنيويون – من أمثال أعضاء مدرسة فرانكفورت – النقد سريعًا لأنهم يبالغون فى النزعة الحتمية، ولمفهومهم الفقير عن الذاتية، والافتقار إلى تعقيد وتقلب التاريخ. لذلك فإن اتجاهًا ما بعد بنيوى وجد منظرين مثل رولان بارت (١٩١٥–١٩٨٠) وجماعة Tel Quel فى فرنسا، والذين تحولوا إلى التاريخ، والسياسة، والذات الإنسانية الإيجابية والخلاقة، بالإضافة إلى تطويرهم نموذجًا أكثر تعقيدًا لمفهوم النص. لقد ابتعدوا عما هو غير تاريخى، وعن الطرق العلمية والموضوعية للفكر كما هو الحال فى البنيوية. ولقد كانت تلك لحظة خصبة، مع منظرين مهمين مثل بارت، وفرانسوا ليوتار، وميشيل فوكوه، الذين كتبوا أعمالا رائدة عن الثقافة

والأيديولوجيا، كما أن منظرين أصغر مثل جاك ديريدا، جـان بـودريلار، وبول فيريليو، دخلوا إلى فتراتهم المثمرة.

قام رولان بارت فى "أساطير" (١٩٧٢ ، ١٩٥٧) بالتـشريح النقـدى لطيف واسع من الأشكال المعاصرة للثقافة، وأوضح طريقته المتفـردة فـى التفسير والنقد الأيديولوجيين. وطبقًا لبارت، فإن الأسطورة التى شرحها فى مقالته "عملية السمن الصناعى" تجسد العمليات البلاغية والأيديولوجية للثقافة البرجوازية الفرنسية. إن السمن الصناعى – فى تفسير بارت – هـو مـادة مصطنعة تمامًا بسبب الإعلانات إلى بديل طبيعى، ومفيد، ومقبول، للزبـد. وبتحليل الإعلانات التى تقر بنقائص السمن الصناعى ثم تضخم فى فوائـده، فإن بارت يقول إن تلك التقنيات فى الإعلان تقوم بعملية "تطعيم" ضد النقـد لنقائص السمن الصناعى. وهو يقول إن عملية مماثلة تجرى فى معالجـات موضوعات مثل العسكرية، والكنيسة، والرأسمالية، حيث يتم ذكر النقـائص للتركيز على ضرورتها وأهميتها للنظام الاجتماعى.

وبالمثل فإن الأساطير تخفى التاريخ وتضفى عليـه إعتامًـا، وتحـول العوامل المرتبطة بسياق محدد إلى عوامل جوهرية طبيعية، كما لو كان مـن الطبيعى أن يقوم جندى أفريقى بأداء التحية لعلم فرنسى، فى المثال الشهير عند بارت لصورة فوتوغرافية تمحو كل شرور الاستعمار الفرنسى فـى صـورة أُضفى عليها طابع مثالى. وببناء برهان يستبق التأكيـد مـا بعـد الحـداثى للاختلاف والآخر، يشير بارت إلى كيفية قيام الأساطير بمحو ما هو مختلف، لتستوعب الآخر داخل ما هو طبيعى، كما فى صورة جندى فرنـسى يـدمج الأفريقى فى الإمبراطورية الفرنسية، أو عندما تقوم إعلانات السمن الصناعى بدمج واستيعاب مادة مصطنعة فى نظام مواد الطهى. وطريقة بارت فى تحليل

الاستراتيجيات البلاغية لثقافة وسائل الإعلام، وتفكيك الأساطير التـى تحتـل الحياة الاجتماعية، هذه الطريقة تساعد على إنتاج وعى ثقافى عند قارئه.

ظهرت المعالجات النظرية الجديدة المعقـدة حـول إنتـاج الأعمـال السينمائية، وصنعها للأيديولوجيا، بداية من الستينيات، بما فى ذلك التحليلات المنشورة فى "كراسات السينما"، والمجلة البريطانية بالغة الأهمية "سكرين"، والتى ترجمت العديد من نصوص "كراسات" المهمة، وأعمالا أخـرى مـن نظرية السينما الفرنسية، تضم أعمال رولان بارت وكريستيان ميتـز. وقـد أدت تلك إلى مزيد من المعالجات الشكلية الأكثر تعقيدًا للسينما (ميتز ١٩٧٤، هيث ١٩٨١). لقد انتقلت مجموعة "كراسات" من رؤيـة الـسينما كمنـتج "لمؤلفين" مبدعين (طبقًا لنظريتهم عن "سياسات المؤلف" فى الخمـسينيات)، إلى التركيز على المضمون الأيديولوجى والسياسى للسينما، وكيف أن السينما تنقل شفرات الأيديولوجيات السائدة. وفى الوقت ذاته، ركزت نظرية السينما الفرنسية و"سكرين" على آليات سينمائية محددة تساعد فى خلق المعنى. وقام هؤلاء المنظرون وغيرهم بتحليل كيـف أن الأيـديولوجيا تتخلـل الـشكل والمضمون السينمائيين، والصور والـسرد، والرمـوز والفرجـة (نيكـولز ١٩٨١، كيلنر ورايان ١٩٨٨).

أكدت ما بعد البنيوية على انفتاح النص وعدم تجانسه، وجذوره فـى التاريخ والرغبة، وأبعاده السياسة والأيديولوجية، ومبالغاته ومعنـاه. وكـان انضمام ما بعد البنيوية إلى العالم الأكاديمى، والحركات الاجتماعية الجديـدة التى تؤكد على أهمية العرق، والنوع، والنزعة الجنسية، وبقية عوامل صنع هوية الجماعات، كان هذا الانضمام قـد أدى إلـى التوسـع فـى مفهـوم الأيديولوجيا وامتداده إلى أبعاد وتيمات جديدة. وعلى سـبيل المثـال تبنـت

الدراسات الثقافية البريطانية منظورًا نسويًا، وأولت اهتمامًا كبيرًا بالعرق، والأصل الإثنى، والقومية، والنزعة الجنسية، وذلك استجابة لحركات النضال الاجتماعية (كيلنر ١٩٩٥).

لقد كانت المفاهيم المبكرة للماركسية عن الأيديولوجيا تفترض مسبقًا طبقة حاكمة متجانسة، تجسد بشكل واضح وبلا تناقض اهتمامات ومصالح طبقتها من خلال أيديولوجيا متسقة مع ذاتها. وحيث إن مصالح الطبقة كان يُعتقد أنها اقتصادية فى الأساس، فقد كانت الأيديولوجيا فى هذا النموذج تشير أساسًا إلى الأفكار التى تضفى شرعية على الطبقة الحاكمة من الرأسماليين. لذلك كانت الأيديولوجيا تُرى كمجموعة من الأفكار التى تدعم المصالح الاقتصادية للطبقة الرأسمالية. لكن خلال الستينيات والسبعينيات، عورض هذا النموذج من جانب المنظرين الذين قالوا إن المفهوم الماركسى الأرثوذكسى للأيديولوجيا هو مفهوم اختزال، لأنه يساوى بين الأيديولوجيا، والأفكار التى تخدم مصالح الطبقة الحاكمة، ويتجاهل العوامل المتغيرة المهمة مثل الجنس والعرق. إن اختزال الأيديولوجيا إلى مصالح الطبقة يوحى بأن السيطرة المهمة الوحيدة فى المجتمع هى سيطرة الطبقة أو السيطرة الاقتصادية. بينما يقول العديد من المنظرين إن قمع الجنس والعرق هو مهم بشكل أساسى، ويتداخل بالفعل بطرق أساسية مع السيطرة الطبقية والاقتصادية.

قراءة "رامبو" من الناحية الأيديولوجية

هكذا افترض العديد من النقاد أن الأيديولوجيا يمكن أن تمتد لتغطى نظريات، وأفكارًا، ونصوصًا، وسردًا، وصورًا، تضفى الشرعية على السيطرة على النساء والملونين على أيدى الرجال البيض، وبذلك فإنها تخدم مصالح القوى الحاكمة. وهذا الانتقاد للأيديولوجيا ينتقد أيضًا الأيديولوجيا

القائمة على الجنس والعرق، كما ينتقد أيديولوجيا الطبقة البرجوازية الرأسمالية. ولكى نجرى نقدًا أيديولوجيا فيلم "رامبو: أول دم الجزء ٢" (١٩٨٥)، على سبيل المثال، فليس كافيًا مجرد الهجوم على الأيديولوجيا العسكرية أو الإمبريالية للفيلم، والطرق التى تخدم بها هذه النزعة العسكرية والإمبريالية المصالح الرأسمالية بإضفاء الشرعية على التدخل فى جنوب شرق آسيا (كيلنر ١٩٩٥). ولإجراء نقد أيديولوجى كامل، يجب على المرء أيضًا دراسة النزعة الجنسية والعنصرية فى الفيلم، لتوضيح كيف أن تمثيل (تجسيد) النساء، والنوع، والفيتناميين، والروس، وما إلى ذلك، هو جزء أساسى من النص الأيديولوجى لفيلم "رامبو".

وفيما يتعلق بالنوع على سبيل المثال، قد يلاحظ المرء أن رامبو يمثل صورة ذكورية للنوع تحدد الذكورة فى شكل محارب ذكر له صفات القوة الهائلة، والاستخدام الفعال للقوة، والبطولة العسكرية باعتبارها أعلى تعبير عن الحياة. لذلك فإن الشخصيات النسائية فى الفيلم إما أن تكون عاهرات، أو فى أشكال تابعة لرامبو فى حالة قوات الكونترا الفيتنامية، حيث تنحصر وظيفتها فى كونها قوة إغراء، إذ تغوى الحراس الفيتناميين (لقد ظهرت الصورة ذاتها من قبل فى المرأة فى فيلم "البيريهات الخضر"، ١٩٦٨)، أو أن تكون المرأة قوة مدمرة، عندما تصبح محاربة أو نسخة أنثوية من رامبو. ومما له دلالة أن اللحظة الوحيدة من الإثارة الجنسية فى الفيلم (لحظة قصيرة ومحتشمة)، تأتى عندما يتبادل رامبو وتابعته قبله بعد انتهاء مغامرة عسكرية، فبعد ثوانٍ من القبلة تتلقى المرأة رصاصات وتقع صريعة، والعظة هنا هى أن على الرجل المقاتل أن يمضى وحده، وعليه أن يرفض النساء والجنس. ومن الواضح أن هذه التيمة تتلاءم مع التيمة العسكرية والذكورية للفيلم، علاوة على تجسيد أبطال رجال مترفعين، يتسامون فوق الإغراء الجنسى لكى يصلوا إلى درجة المحارب والمخلص.

كما أن تجسيدات العرق وتيماته تساهم بشكل أساسي في تلك التيمة العسكرية. إن الفيتنامي أو الروسي يتجسد في صورة "الآخر" الغريب، كتجسيد للشر الخالص، في سيناريو هوليودي يقسم العالم بشكل نمطي إلى خير وشر، فالآخر، العدو، "هم"، يعادلون الشر، أما "نحن"، فنحن الطيبون، الأتقياء، الأبطال، الأبرياء. ويأخذ "رامبو" الشخصيات النمطية لليابانيين والألمان في أفلام الحرب العالمية الثانية، ويجعلها هي القالب الذي يضع فيه الفيتناميين والروس، وبذلك فإنه يستمر في تقاليد هوليوود لتقسيم العالم إلى ثنائية الخير والشر، وبدلا من أيقونات الشر التي تنتمي للماضي يضع مكانها الأشرار المعاصرين. فالفيتناميون يتم تصويرهم باعتبارهم رجال عصابات مخادعين، ومغلقين غير بارعين، وتابعين للروس الأشرار، وهم فقط يتلقون الرصاصات التي يطلقها رامبو عليهم، بينما يتم تصوير السوفييت باعتبارهم أشخاصًا ساديين مغرمين بالتعذيب، وبلا مشاعر إنسانية، وبيروقراطيين آليين.

إن الشخصيات النمطية للعرق والنوع في "رامبو" تميل إلى المبالغة الشديدة، والسذاجة، حتى إنها تشير إلى الطبيعة المصطنعة التي يبني بها المجتمع كل المثل العليا للذكورة، والأنوثة، والعرق، والإثنية. وهكذا فإن الامتداد بمفهوم الأيديولوجيا لكي يضم العرق والجنس يفيد في إعطاء نقد أيديولوجي متعدد الأبعاد، بما يمتد بالنقد الثقافي الراديكالي، ويثري مشروع نقد الأيديولوجيا.

يجب تحليل الأيديولوجيات داخل سياق الصراع الاجتماعي والجدل السياسي، بدلا من مجرد اعتبارها مصدر الوعي الزائف، حيث يتم فضح زيفها وشجبه بواسطة نقد الأيديولوجيا. إن نقدًا فاحصًا للأيديولوجيا يجب أن ينظر إلى ما وراء واجهة الأيديولوجيا، لكي يرى القوى والصراعات الاجتماعية والتاريخية التي تتطلب هذه الأيديولوجيا، كما يجب عليه دراسة الجهاز السينمائي والاستراتيجيات السينمائية التي تجعل هذه الأيديولوجيات جذابة. وهذا النموذج من نقد الأيديولوجيا لا يكتفي بالشجب، لكنه يبحث أيضًا

عن لحظات وأمثلة نقدية ومعارضة اجتماعيًا داخل كل النصوص الأيديولوجية، بما في ذلك النصوص المحافظة. وكما نادى النسويون وغيرهم، يجب على المرء أن يتعلم أن يقرأ النصوص "عكس المعتاد"، ليعطي أفكارًا تقدمية حتى من النصوص الرجعية.

انظر أيضًا:

"الماركسية"، "الدعاية".

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Adorno, T. W., and Max Horkheimer. *Dialectic of Enlightenment*. New York: Seabury, 1972.

Althusser, Louis. *Lenin and Philosophy, and Other Essays*. London: New Left Books, 1971.

Barthes, Roland. *Mythologies*, edited and translated by Annette Levers. New York: Hill and Wang, 1972.

Benjamin, Walter. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction." *Illuminations*. Edited by Hannah Arendt. New York: Harcourt, Brace & World, 1968, 217–251. The original essay was published in 1934

Bloch, Ernst. *The Principle of Hope*. Cambridge, MA: MIT Press, 1986.

Gramsci, Antonio. *Selections from the Prison Notebooks*. London: Lawrence & Wishart, 1971
1987.

Kellner, Douglas. *Critical Theory, Marxism, and Modernity*. Cambridge, UK, and Baltimore, MD: Polity Press and John Hopkins University Press, 1989.

———. *Media Culture: Cultural Studies, Identity, and Politics between the Modern and the Postmodern*. London and New York: Routledge, 1995.

———, and Michael Ryan. *Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

Metz, Christian. *Language and Cinema*. The Hague: Mouton, 1974.

Nichols, Bill. *Ideology and the Image: Social Representations in the Cinema and Other Media*. Bloomington: Indiana University Press, 1981.

Douglas Kellner

كتب هذا الفصل: دوجلاس كيلنر

قائمة بأسماء أهم الأفلام الواردة فى الكتاب

2001: A Space Odyssey	٢٠٠١: أوديسا الفضاء
The Red and The White	الأحمر والأبيض
Four Weddings and a Funeral	أربع حفلات زفاف وجنازة
Armageddon	أرماجيدون
Blinds Husbands	أزواج عميان
The Big Parade	الاستعراض الكبير
Secret and Lies	أسرار وأكاذيب
Brassed Off	أصيبوا بالضجر
Genuine	أصيل
Dial M for Murder	أطلب "إم" للقتل
The Longest Day	أطول يوم فى التاريخ
Song of Ceylon	أغنية سيلان
October, or Ten Days that Shook the World	أكتوبر، أو عشرة أيام هزت العالم
The Passion of Jean of Arc	آلام جان دارك
Alice Doesn't Live Here Anymore	أليس لم تعد تقيم هنا
M	إم
Amadeus	أماديوس
Great Expectations	آمال عظيمة

The Empire Strikes Back	الإمبراطورية ترد الهجوم
Pretty woman	امرأة جميلة
Woman in the Window	امرأة فى النافذة
To Catch a Thief	امسك حرامى
Triumph of the Will	انتصار الإرادة
Saving Private Ryan	إنقاذ الجندى رايان
The Untouchables	أهل القمة
Olympia	أوليمبيا
E.T.	إى تى
My Own Private Idaho	إيداهو الخاص بى
Battleship Potemkin	البارجة بوتمكين
Barry Lyndon	بارى ليندون
A Clockwork Orange	برتقالة آلية
Night Mail	بريد الليل
Paisa	بلديات
Daughters of the Dust	بنات التراب
Bonnie and Clyde	بونى وكلايد
Double Indemnity	تأمين مزدوج
Face / Off	تبديل الوجوه
Bringing Up Baby	تربية طفل
Good Night and Good Luck	تصبحون على خير وحظاً سعيداً
Intolerance	التعصب
The Shinning	التماع

Top Gun	توب جان
Thelma and Louise	ثيلما ولويز
The Great Gatsby	جاتسبى العظيم
The Bridge on the River Kwai	الجسر على نهر كواى
Greed	الجشع
Hangmen Also Die!	الجلادون يموتون أيضاً!
Julien Donkey-Boy	جوليان الصبى الحمار
Americans Gigolo	جيجولو أمريكى
Love on the Run	الحب على الطاير
The Rope	الحبل
The Big Hit	الحرارة الكبرى
War of the Worlds	حرب العوالم
Belle de Jour	حسناء النهار
The Firemen's Ball	حفل رجال الإطفاء
Saturday Night Fever	حمى ليلة السبت
D.O.A	حياً أو ميتاً
Life of Brain	حياة برايان
Full Metal Jacket	خزانة مدفع مليئة بالطلقات
Stage Fright	الخوف من مواجهة الجمهور
Dazed and Confused	دائخ ومشوش
The Tango Lesson	درس التانجو
Dr. Strangelove, or How I Learned to stop Worrying and Love the	دكتور سترينجلاف، أو كيف تعلمت أن أتوقف عن القلق وأحب القنبلة

Bomb	
Memories of Underdevelopment	ذكريات التخلف
Eraser head	الرأس الممحاة
Topsy-Turvy	رأساً على عقب
Easy Rider	الراكب المتمهل
T-Men	رجال وزارة المالية
A Trip to the Moon	رحلة إلى القمر
The Robe	الرداء
Rome, Open City	روما، مدينة مفتوحة
Foolish Wives	زوجات حمقاوات
Taxi Driver	سائق التاكسى
The Wizard of Oz	ساحر أووز
Seven Samurai	الساموراى السبعة
Stella Dallas	ستيلا دالاس
Black Hawk Down	سقوط الصقر الأسود
The Andromeda Strain	سلالة أندروميدا
Notorious	سيئة السمعة
The Lord of the Ring	سيد الخواتم
Scarlet Street	الشارع القرمزى
Grease	شحم
Shakespeare in Love	شكسبير عاشقاً
North By Northwest	الشمال عن طريق الشمال الغربى
Samson and Delilah	شمشون ودليلة

Mean Streets	الشوارع الوضيعة
The Devils	الشياطين
Chicago	شيكاجو
Rat catcher	صائد الفئران
Sunset Boulevard	صانسيت بوليفارد
Duel in the Sun	صراع تحت الشمس
The Maltese Falcon	الصقر المالطى
The Last Laugh	الضحكة الأخيرة
One Flew Over the Cuckoo's Nest	طار فوق عش المجانين
One Flew Over the Cuckoo's Nest	طار فوق عش المجانين
Poltergeist	طارد الأرواح الشريرة
The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover	الطباخ، والحرامى، وزوجته، وعشيقها
Troy	طروادة
Drifters	طوحت بهم الأمواج
The Russian Ark	الطوف الروسى
Last Year in Marinebad	العام الماضى فى مارينباد
The Wiz	العراف
The Full Monty	عرايا بلبوص
Chariots of Fire	عربات النار
Stagecoach	عربة السفر
The Rocky Horror Picture Show	عرض فيلم رعب موسيقى الروك
The Last Super	العشاء الأخير

My Dinner with Andre	عشائى مع أندريه
Les Amants	العشاق
Music Lovers	عشاق الموسيقى
The Grass is Greener	العشب أكثر خضرة
The Wild Bunch	العصبة المتوحشة
The Draughtsman's Contract	عقد الخطاط
The Sign of the Cross	علامة الصليب
Breathless	على آخر نفس، أو اللاهث
On the waterfront	على رصيف الميناء
Hard Boiled	العنيد
Eyes Wide Shut	عيون مغلقة على اتساعها
Eyes Wild Shut	عيون مغلقة على اتساعها
Gandhi	غاندى
Freaks	غرائبيون
Loves of a Blonde	غراميات شقراء
My Beautiful Launderette	غسالتى الجميلة
His Girl Friday	فتاته المساعدة
Strawberry and Chocolate	فراولة وشوكولاتة
Dead Ringers	قارعو الأجراس الموتى
Murder, My Sweet	القتل يا حبيبتى
Requiem for a Dream	قداس جنائزى لحلم
Pulp Fiction	قصة شعبية رخيصة
Closely Watched Trains	قطارات تحت الحراسة المشددة

Blue Velvet	قطيفة زرقاء
Wild at Heart	قلب برى
Alien	كائن فضائى
Cabiria	كابيريا
Casablanca	كازابلانكا
Prospero's Books	كتب بروسبيرو
All About Eve	كل شئ عن إيف
All Quiet on the Western Front	كل شئ هادئ على الجبهة الغربية
Reservoir Dogs	كلاب المستودع
Straw Dogs	كلاب من قش
Straw Dogs	كلاب من قش
The Word	الكلمة
Que Vadis?	كوفاديس؟ (إلى أين؟)
Bleak Moments	لحظات كئيبة
Lawrence of Arabia	لورانس العرب
Lolita	لوليتا
Night of the Living Dead	ليلة الموتى الأحياء
Night of the Living Dead	ليلة الموتى الأحياء
Magnolia	ماجنوليا
Madonna: Truth or Dare	مادونا: إما الحقيقة أو أن تعاقب
The Wedding March	مارش الزفاف
Marketa Lazarova	ماركيتا لازاروفا
MASH	ماش

McCabe and Mrs. Miller	ماكابى ومسز ميللر
Metropolis	متروبوليس
The Terminator	المدمر
Sin City	مدينة الخطيئة
The Naked City	المدينة العارية
Naked City	مدينة عارية
Foreign Correspondent	المراسل الأجنبى
The Manchurian Candidate	مرشح من منشوريا
The English Patient	المريض الإنجليزى
Gladiator	المصارع
The Cabinet of Dr. Caligari	مقصورة الدكتور كاليجارى
A Place in the Sun	مكان فى الشمس
Angel	ملاك
The Conformist	الممتثل
From Morn to Midnight	من الصباح إلى منتصف الليل
Out of the Past	من الماضى
Re-Animator	من يعيد الحياة للموتى
Since You Went Away	منذ أن ابتعدت
House of Games	منزل الألعاب
The Italian Job	المهمة الإيطالية
Citizen Kane	المواطن كين
Moana	موانا
Moulin Rougr	مولان روج

The Birth of a Nation	مولد أمة
Born on the Fourth of July	مولود فى الرابع من يوليو
The Evil Dead	الميت الشرير
Nashville	ناشفيل
Rear Window	النافذة الخلفية
Nanook of the North	نانوك من الشمال
Women in Love	نساء عاشقات
American Graffiti	نقوش أمريكية على الجدران
Apocalypse Now	نهاية العالم الآن
Apocalypse Now	نهاية العالم الآن
Trains spotting	هواية جمع معلومات عن القطارات
Coal Face	وجه من الفحم
Faces	وجوه
And God Created Woman	وخلق الله المرأة
The Long Goodbye	الوداع الطويل
The Ten Commandments	الوصايا العشر
The Patriot	الوطنى
Play Time	وقت اللعب
Grand Illusion	الوهم الكبير
Grand Illusion	الوهم الكبير
Willy Wonka and the Chocolate Factory	ويلى وونكا ومصنع الشوكولاتة
Friday the 13 th	يوم الجمعة الثالث عشر

مسئول التحرير: بارى كيث جرانت

أستاذ الدراسات السينمائية والثقافة الجماهيرية فى جامعة بروك، سانت كاثرين، أونتاريو، كندا. ألف وشارك فى تأليف وقام بتحرير ما يزيد على عشرة كتب عن السينما، منها "توثيق السينما التسجيلية"، قراءات دقيقة فى السينما والفيديو التسجيليين"، "قاموس الدراسات السينمائية"، "مرشد الأنماط السينمائية ٣"، و"النمط الفيلمى: من الأيقونوجرافيا إلى الأيديولوجيا". كما أنه محرر سلسلة "معالجات معاصرة للسينما والتليفزيون" لدار نشر جامعة ولاية وين، وسلسلة "معالجات جيدة للنمط الفيلمى" لدار نشر بلاكويل.

مستشارو التحرير: ديفيد ديسر

أستاذ الدراسات السينمائية، والأدب المقارن، واللغات والثقافات الشرق آسيوية، والدراسات اليهودية، بجامعة إيلينويس. مؤلف "أفلام الساموراى لأكيرا كيروساوا، الشهوة زائد المذبحة"، "مقدمة فى سينما الموجة الجديدة اليابانية"، وشارك فى تأليف "السينمائيون اليهود الأمريكيون"، ومحرر كتاب "فيلم "قصة طوكيو" لأوزو"، وشارك فى تحرير عدد من الكتب الأخرى عن السينما الآسيوية.

جيم هيللر

المحاضر السابق فى الدراسات السينمائية فى جامعة ريدينج (المملكة المتحدة) فى قسم السينما والمسرح والتليفزيون. من كتبه كمحرر "كراسات السينما، الجزء الأول: الخمسينيات"، و"الجزء الثانى: الستينيات"، و"السينما المستقلة الأمريكية"، وكمؤلف "هوليوود الجديدة".

جانيت ستايجر

أستاذة مادة الاتصالات فى جامعة تكساس فى أوستين. مؤلفة "دراسات تلقى وسائل الاتصال"، "تليفزيون النجاح التجارى الهائل"، كوميديات الموقف المهمة فى عصر الشبكات التليفزيونية"، "المتفرجون المنحرفون"، "ممارسات التلقى السينمائى" وشاركت فى تحرير "المؤلف والسينما".

المترجم فى سطور:

أحمد يوسف

- دبلوم الدراسات العليا من المعهد العالى للنقد الفنى بأكاديمية الفنون عام ١٩٧٥، عضو جمعية نقاد السينما المصريين، والناقد السينمائى لجريدة "العربى" القاهرية. له العديد من الدراسات والمقالات فى السينما والنقد السينمائى والتى ظهرت فى مطبوعات ودوريات مختلفة، مثل "الفن السابع" و"اليسار" و"سطور" و"أخبار الأدب".
- من ترجماته: "تاريخ للسينما الروائية" من تأليف ديفيد كوك والصادر عام ١٩٩٩ عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، كما صدرت له ترجمات عن المركز القومى للترجمة منها "فكرة الإخراج السينمائى" و"الفيلموسوفى" و"فن التمثيل السينمائى"، وتحت الطبع حاليا "كتاب أوكسفورد لتاريخ السينما فى العالم"، بالإضافة للعديد من الترجمات السينمائية قيد الترجمة حاليا.
- من مؤلفاته: "نجوم وشهب فى السينما المصرية"، "فريد شوقى الفنان والإنسان"، "نادية لطفى: نجومية بلا أقنعة"، "عطيات الأبنودى: وصف مصر"، "محمد خان" ذاكرة سينمائية تتحدى النسيان".

التصحيح اللغوى: عبد الرحيم عامر

الإشــراف الفنى: حســن كـــامل

تهدف "موسوعة السينما (شيرمر)" إلى أن تكون عملاً مرجعياً فى مجال الدراسات السينمائية، وهى مصممة لكى تلبى احتياجات القارئ العام، وطلبة الجامعات والمعاهد، ومعلميها، بأن تقدم نظرة عامة شاملة ومفهومة لتاريخ ونظرية السينما، مع التأكيد على الجانب الأمريكى.

وسوف يجد القارئ فى الموسوعة الحقائق الأساسية حول تاريخ السينما، وشرحاً واضحاً للمفاهيم والخطوط النظرية الأساسية، ودليلاً إلى المجادلات المهمة حول هذا الموضوع. والموسوعة تتناول السينما بوصفها فنًا، وترفيهًا، وصناعة، وهى لذلك تقدم مواداً حول كل الأنماط الفيلمية المهمة، وشركات الإنتاج، وصناعات السينما فى البلدان المختلفة، بالإضافة إلى الموضوعات التقنية والصناعية ذات العلاقة، والمسائل الثقافية، والمعالجات النقدية للسينما.

ومن المؤكد أن هناك العديد من الأعمال المرجعية والموسوعات الأخرى المتاحة، والموجودة فوق رفوف المكتبات ومحلات بيع الكتب، ومع ذلك فإن "موسوعة السينما (شيرمر)" مميزة فى شكلها وتغطيتها، فمواد الموسوعة المائتان تمتد كل منها ما بين 1500 إلى 9000 كلمة. وإذا كانت هذه المقالات تقدم موجزاً لثقافة مدرسية وتعليمية مهمة، فى مختلف مجالات الدراسات السينمائية، فإنها تقدم أيضاً منظورات ومجادلات جديدة ومتجددة.

وبالإضافة إلى هذه المواد الأساسية، فإن هناك ما يزيد على 230 مادة جانبية توجز ملخصاً عن الشخصيات المهمة فى تاريخ السينما، وهى تقدم ما هو أكثر من ملخصات حول الحياة المهنية، فهى تحدد مكان إنجازات الشخصية داخل سياقها وسياق المادة الأساسية التى تذكر فيها، بما يقدم منظوراً تاريخياً أو نظرياً للشخصية.

تصميم الغلاف: عصام عبد الرحمن